أماني سليمان داود





دراسة في شعر

الحسين بن منصور الحلاج







الأسلوبية والصوفية

دراسة في شعر
الحسين بن منصور الحلاج

أماني سليمان داود



مجدلاوي





الطبعة الأولى

1423 هـ - 2002 م

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (1625 / 7 / 2002)

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات والنشر (1478 / 6 / 2002)

811.09

داو داود ، أماني سليمان

الأسلوبية والصوفية : دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج .- عمان : دار مجدلاوي ، 2002 .

( ) ص

ر. إ. : 1625 / 7 / 2002

الواصفات : / الشعر العربي / النقد الأدبي // التحليل الأدبي /

• - تم اعداد بيانات الفهرسة الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

ISBN 9957 - 02 - 094 - 3 (ردمك)

مجدلاوي

عمان – الرمز البريدي: 11118 – الأردن

ص.ب: 184257 – تلفاكس: 4611606

الآراء الواردة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة

لوحة الغلاف : للفنان محمود سعيد

قائمة المحتويات

الفصل الثاني

التحليل التركيبي

الفصل الثالث

التحليل الدلالي



بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يعدّ الأدب الصوفي واحداً من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلامية المختلفة، وجرى هذا الأدب في الشعر كما جرى في النثر؛ إلا أنّ نبعه الأول تمثّل في الشعر الديني في الإسلام - أول منابع الأدب الصوفي الإسلامي - ثم أخذ الغزل بنوعيه العذريّ والصريح أو ما يسمى الحبّ الإلهي يشكل مصدراً مهماً من مصادر هذا الأدب، بعدها استثمر شعراء الصوفية فكرة الخمر الإنساني وآثاره ليعبروا من خلاله عن أحوال خاصة تعتريهم في عشقهم للذات العلية، وانتقل الشعر الصوفي في أحيان أخرى من المباشرة إلى مستوى الرمز، وبهذه النقاط الأربع التي تفرعت عن فنون الشعر نبع الأدب الصوفي، واستثمر إمكانيات الشعر المعروفة، ونقلها إلى مستويات متعددة، فمنه ما غلب عليه التصوير ومنه ما غلبت عليه الأفكار المجردة، منه ما أغرق في التكلف اللفظي والمعنوي أو تقليد الشعر العربي دون مفارقته، ومنه ما ارتقى فنياً ليوازي ما أبدعه الشعراء المتمكنون.

وبشكل عام فإن النّص الصوفي يعدّ نصاً لغوياً ودلالياً خاصاً في الأدب العربي، انطلق باللغة مما ألفته إلى مستوى جديد غني بالطاقات الإيحائية مما يدفع الباحث لدراسته، خصوصاً إذا توجهت الدراسة إلى المباحث التي تعتمد على السمات والعناصر الأسلوبية في النص. وقد تمثلتُ في دراستي منهج التحليل الأسلوبي الحديث وصفاً وإحصاءً لأخلص في النهاية إلى تأويل النتائج وتفسيرها، وقد لجأتُ إلى هذا المنهج -على قلّة انشغال الباحثين بالدراسات الأسلوبية التطبيقية- لأنه يتناسب مع طبيعة الشعر الصوفي، ويعد مدخلاً مناسباً يمكّن الباحث من معاينة تجربة فريدة في رؤيتها وفي أسلوبيتها الخاصة.

كما أن هذا المنهج يدرس النص الأدبي، ويعمد إلى تحليله بما يكشف عن الأنماط الأسلوبية للمبدع ... يهتم بدراسة النص دراسة تحليلية وصفية، من خلال

تلمّل مكوناته الداخلية دون التركيز على العوامل الخارجية التي لازمت جلّ أشكال النقد منذ أمد بعيد فكان في كثير من الأحيان يبتعد عن النّص المدروس لصالح ما هو خارج عنه، مسقطاً مفاهيم علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والفلسفة عليه.

وقد وقع اختياري على مجموع أشعار الحلاج كواحد من أبرز شعراء الصوفية أمثال : رابعة العدوية وابن الفارض وابن عربي، ولامتلاكه خصوصية يتماز بها عن غيره ، فهو من المتصوفة المتقدمين (ت 309هـ) ، ويبدو أن كثيراً من ينابيع التعبير الصوفي نجد لها تمثلاً في تجربته ، قبل أن ينشط الاهتمام بها وتنضج فيما بعد في تجليها الأوضح عند محي الدين بن عربي خاصة . وعلى نُدرة الاهتمام بالحلاج وشيوع صيته ، إلا أن جلّ الاهتمام ارتكز على تجربته الإنسانية ودلالات مقتله كشهيد للفكر وللحب الإلهي ، وقلّما درس شعره دراسة جمالية خالصة تربط بين الدلالة وتجليها الأسلوبي في إطار من القراءة الداخلية للنص الشعري.

درس هذا الكتاب إذن شعر الحسين بن منصور الحلاج المولود سنة أربع وأربعين ومائتين للهجرة، والمتوفى سنة تسع وثلاثمائة للهجرة بوصفه شاعراً صوفياً يشتمل شعره على تجربة مميزة من الناحية الأسلوبية.

تكون الكتاب من تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة؛ تناولت في التمهيد سيرة الحلاج، فعرضتها عرضاً موجزاً يضيء أهمّ ملامح حياته ومسيرته، كما عرضت للخطوط العامة التي تميز الأسلوب والأسلوبية ، وتضيء المعايير التي أخذت بها في المجال التطبيقي.

عرضت في الفصل الأول للتحليل الصوتي وتناولت فيه جملة من الظواهر الصوتية والإيقاعية التي تميز بها الحلاج من خلال دراسة الأوزان والبحور، وكيفية استخدامه لها في شعره، وكذلك الطبيعة الخاصة لأسلوب التقفية، ونظرت في ظواهر الإيقاع الداخلي التي تعتمد على حضور أنماط صوتية معينة تتفاعل مع طبيعة شعره ودلالاته، حيث بينت الرسالة شدة ارتباط الصوت بالدلالة عند الحلاج.

كما تبين لي توفّر شعره على إيقاع واضح تـأتّى مـن غلبـة الأوزان القصـيرة والمجزوءة حيث جاوزت نسبتها ثلث الديوان، وهذا يتناسب مـع التجربـة الصوفيـة الذاتية للحلاج، وتعبيره عنها تعبيراً وجدانياً.

كما اتضح كثرة استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح الصوت امتداداً يتناسب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب الذات العليا وندائها ومناجاتها؛ تمثّل ذلك في كثرة استخدامه للقوافي المردوفة والقوافي المؤسسة والقافية المطلقة وحروف اللين.

ولمحت رغبته الدائمة في بثّ معانٍ مخصوصة تتعلق بخصوصية علاقته بالذات العليا من خلال التكرار الكمّي لبعض الأصوات، كالأصوات المهموسة، وأصوات الصّفير، وصوتي الهاء والنون.

كما لمست إلحاحه على رؤى وأفكار ومشاعر معينة من خلال كثرة تكراره القوافي ذاتها في بعض القصائد والمقطوعات أو إتيانه بالضرب والعروض المتماثلين، أو تكراره ألفاظاً بعينها على مستوى النص الواحد أو الديوان.

أما في الفصل الثاني فعرضت للتحليل التركيبي فاخترت أهمّ الظواهر التركيبية التي ميّزت شعره، وشكلت عدولات أسلوبية تميز بها؛ كتراكيب الإضافة ذات الجدة والخصوصية ، والتي تبين لي أنها نمط أسلوبي يمكن نسبته إلى الحلاج ، فقد وضع أساسه ونوّع في استخداماته بما يتوائم مع تطور تجربته وخصوصيتها قبل أن يطور ابن عربي هذا النمط بزمن طويل ليصبح نمطاً أسلوبياً يميز التعبير الصوفي.

كما شكلت تحولات الضمائر في شعره حضوراً واسعاً وتنوعاً وتداخلاً بما يجعلها ظاهرة أساسية في تراكيبه أما تأملي لأساليبه الإنشائية، فقد أفضى إلى ملاحظة أسلوبي الأمر والنداء كأسلوبين إنشائيين يكثر الحلاج في استخدامهما بمعناهما البلاغي، راسماً عبرهما علامات أسلوبية كثيرة تحيط بخطابه للذات العليا.

أما أنماط التوكيد لديه فقد ساهمت في تعميق دلالته وتأكيدها سواء كانت توكيداً لفظياً، أو باستخدام إنّ المشددة أو نون التوكيد الملحقة بالفعل المضارع أو بالقسم، أو بحرفي التحقيق (قد لقد)، أو حروف الجرّ الزائدة.

أما في الفصل الثالث فقد عرضتُ للتحليل الدلالي الذي تتكامل به الدوائر الثلاثة (الصوت، والتركيب، والدلالة)، وكان مدخلي إلى دراسته تمييز الحقول الدلالية في شعره، وقد قسّمتها إلى الحقول التالية: حقل الحب الإلهي، حقل الألفاظ الدالة على المعرفة، حقل ألفاظ الخمر، حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته، حقل الحروف والأعداد.

وتسهم هذه الحقول في تأكيد الوحدة الدلالية في شعره، إذ تنتهي هذه الحقول إلى غاية واحدة تتصل بالتجربة الصوفية، وارتباطها بالذات العليا، وقد منحها هذا الارتباط خصوصية في سائر مستوياتها الصوتية والتركيبية والدلالية. وقد كشف هذا الفصل (التحليل الدلالي) عن تجربة متجانسة تمتلك معالم الوحدة والتماسك.

وانتهيت إلى تأكيد أهمية المنهج الأسلوبي بوصفه أحد خيارات النقد الأدبي، بما يمنحه للدارس من مفاتيح في قراءة النص قراءة داخلية تكشف عن ملامحه الأسلوبية التي تميزه عن غيره من النصوص.

وقد اعتمدت في دراستي لشعر الحلاج على كتاب (شرح ديوان الحلاج) الذي أعاد صناعته وأصلحه ونصّص عليه وقدّم له الدكتور كامل مصطفى الشيبي أستاذ الفلسفة الإسلامية في جامعة بغداد، والصادر في بيروت وبغداد عن مكتبة النهضة سنة ثلاث وسبعين وتسعمائة وألف (1973).

وقد تميز هذا التحقيق للديوان بإضافات إلى أشعار الحلاج "لم يفطن إليها المستشرق الفرنسي الشهير لويس ماسينيون (1883-1908)"[1] الذي نشر ديوان

---

[1] شرح ديوان الحلاج ، ص12 .

الحلاج في باريس ... وظهرت طبعته الثالثة فيها سنة 1955، دون تغيير أو نظر نصّه وتحقيقه على ما يقول الدكتور الشيبي.

كما اعتمدت في دراستي كذلك على الطبعة الأولى لديوان الحلاج، وهو من صنع وإصلاح الدكتور الشيبي أيضاً، وقد صدر عام سبع وتسعين وتسعمائة وألف عن منشورات الجمل في ألمانيا وقد زيد فيها على الشرح ثماني عشرة مقطوعة بما يجاوز مائة وثلاثين بيتاً، لكنها تخلو من الشروح المهمة التي ظهرت في (شرح ديوان الحلاج).

وقد ميّز الدكتور الشيبي بين الشعر الذي صحّت نسبته إلى الحلاج، والشعر المنسوب إليه على نحو دقيق، وقد اعتمدتُ في دراستي على شعر الحلاج الذي صحّت نسبته وتركت الأشعار التي أثبت الشيبي أنها لغيره من الشعراء أو أنها منحولة عليه من باب ما يُقال على لسان الحال، ولم أعن بمسألة تحقيق الأشعار المنسوبة لأنني عددتها منتهية بحكم ما أنجزه الشيبي في عمله الدقيق، وعنايته الواسعة بشعر الحلاج.

إلا أنني قمت بتصويب بحور ستّ مقطوعات وردت تحت أوزان خاطئة* في الديوان (منشورات الجمل) :

فقد وردت المقطوعة التي مطلعها (ص41) :

حقيقة الحق تستير صارخة بالنباخير

تحت بحر البسيط وحقها أن تكون من مخلّع البسيط.

ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص65) :

أنا أنت بلا شكّ فسبحانك سبحاني

---

* معلوم أن الشيبي واحد من العارفين بالشعر، ومن الجانب المنطقي أن يكون قد أخطأ فيها والمرجح أنه لم يراجع هذه الطبعة بنفسه، مما أحدث فيها اختلاطاً واختلالاً سبّبا هذا التشويه.

تحت بحر الرجز وصوابها المزج.

كما وردت المقطوعة التي مطلعها (ص73):

قلــوب العاشقـين لـهــا عيــون

تــرى مــا لا يــراه الناظرونــا

من بحر الطويل وصوابها الوافر .

ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص73):

طوبى لطرف فاز منــــــــــك بنظرة أو نظرتين

من مجزوء الرمل وصوابه مجزوء الكامل.

فضلاً عن المقطوعة التي مطلعها (ص74):

إرجــع إلـى الله إن الغايــة الله

فــلا إلــه إذا بالغــت إلاهــو

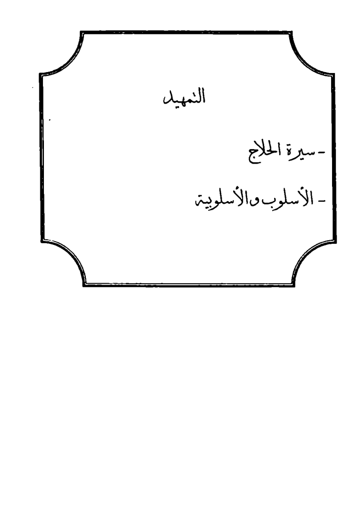
من الطويل وصوابه بحر البــسيط .

ووردت المقطوعة التي مطلعها (ص77):

فيك معنى يدعو النفوس إليكا ودليل بدا، منك عليكا

من البــسيط وهي من بحر الخفيف.

وأخيراً ، آمل أن يكون في هذا العمل ما يضيف إلى الدراسـات الـسابقة ، في الأدب الصوفي ، وما يميزه عنها ، من خلال إجراءات المنهج الأسلوبي الــذي مـا زال الاستناد إليه في مرحلة التجريب والاختبار .



التمهيد

- سيرة الحلاج
- الأسلوب والأسلوبية



سيرة الحلاج

هو الحسين بن منصور، يكنّى أبا عبدالله وقيل: أبا مغيث، ولـد سنة أربع وأربعين ومائتين (244هـ). وذكرت المصادر أن جدّه كان مجوسياً يدعى محمّى من أهل بيضاء فارس. نشأ الحلاج بواسط، وقيل بتستر، روي في سبب تسميته أن أباه كان حلاّجاً، وقيل إنه مرّ على حلاج فبعثه في شغل، ولما عاد وجده قد حلج كل القطن في الدكان، كما روي أنه تكلم على الناس وكثيراً ما كان يخبر عن ضمائرهم فسمّي حلاج الأسرار[1].

---

(1) انظر في سيرته وأخباره:

السلمي طبقات الصوفية ط2، تحقيق نورالدين شريبة، دار الكتاب النفيس، حلب، 1986، ص307. مسكويه تجارب الأمم ج1، اعتنى بنسخه وتحقيقه هـ. ف. آمدروز، دار الكتاب الإسلامي ص76. الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد ط1، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا ج8، دار الكتب العلمية بيروت 1997، ص112. ابن الجوزي، المنتظم ط1، تحقيق د سهيل زكار، ج8، دار الفكر، بيروت 1995، ص3764. ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج8، دار صادر ودار بيروت بيروت 1966، ص77. ابن خلكان، وفيات الأعيان تحقيق د إحسان عباس، مج2، دار الثقافة بيروت، ص140. الذهبي، تاريخ الإسلام ط1، تحقيق د عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي 1992، ص33. الذهبي العبر في خبر من غبر، ط1، تحقيق أبو هاجر محمد السعيد زغلول، ج1، دار الكتب العلمية بيروت 1985، ص454. الذهبي ميزان الاعتدال، تحقيق علي عمر البجاوي، مج1، دار المعرفة، بيروت، ص548. اليافعي مرآة الجنان وعبرة اليقظان، ط1، وضع حواشيه خليل المنصور، ج2، دار الكتب العلمية بيروت 1997، ص189. ابن كثير، البداية والنهاية ط3، تحقيق د أحمد أبو ملحم ورفاقه مج6، ج11، دار الكتب العلمية، بيروت 1987، ص141. ابن الملقن، طبقات الأولياء ط2، تحقيق نورالدين شريبة دار المعرفة 1986، ص187. الشعراني الطبقات الكبرى، ط1، ضبطه وصححه خليل المنصور، دار الكتب العلمية بيروت 1997، ص154. ابن العماد الحنبلي شذرات الذهب، ط1، تحقيق مصطفى عبدالقادر عطا ج2، دار الكتب العلمية بيروت، 1998، ص442. ابن حجر العسقلاني لسان الميزان، ط1، دراسة وتحقيق عادل أحمد عبدالموجود -----

تتلمذ على يدي عدد من شيوخ الصوفية الذين صحبهم في ذلك الوقت، أمثال: سهل بن عبدالله التستري، والجنيد وعمرو بن عثمان المكي، وأبي الحسين النوري، ثم استقلّ عنهم، وأخذ بممارسة الرياضات والمجاهدات الشاقة، مصابراً متحملاً، وكان يدرك - إلى جانب ذلك - طبيعة الحياة من حوله في جوانبها الاجتماعية والسياسية، متلمّساً الدور الذي ينبغي أن يقوم به في ظل الواقع المتردي الذي يحيط به؛ فهو وإن كان متوحداً بكليته إلى النهوض بمطالب التجربة الصوفية من الالتزام الروحي، والانفصال عن الدنيوي، فقد توقف عند جوانب إ انية وواقعية لا بد من الأخذ بها وعدم إغفالها.

كان الصوفية جماعة تميل إلى الانعزال وترك أمور الدنيا وعدم التدخل في شؤونها المختلفة، وهو توجه راق لأصحاب السياسة والسلطة فشجعوا عليه إلا أن الحلاج كان يبحث عن طريق وسط بين هذا وذاك بين ما هو إنساني وبين ما هو سماوي، بين ما هو مادّي وما هو روحيّ، وهنا توقّف..!! فكيف يحقق عزلته الروحية ويتوسط الحياة اليومية الصاخبة في الآن نفسه؟ فبدأ بالبحث عن تصوف أرضيّ - إن جاز التعبير - يحقق للإنسان اتصاله بربه ودفاعه عن حقه في الحياة الكريمة، فهل كان هذا التوجه مما يرتضيه مَن حوله؟!

بدا للحلاج حينذاك أن يكمل رحلته الصوفية فخرج إلى مكة، وجاور سنة، رجع بعدها إلى بغداد مع جماعة من الفقراء الصوفية، ثم توجه وزوجته إلى تستر ودعا الناس إلى الزهد والتصوف، فوقع له عندهم قبول حسن، ثم عاد فتجول في

-- ورفاقه، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996، ص359. الخوانساري الأصبهاني، روضات الجنات، تحقيق أسدالله اسماعيليان، ج3، مكتبة اسماعيليان، طهران، 1970، ص107. عريب القرطبي، صلة تاريخ الطبري، مطبعة بريل، ليدن، 1897، ص85. ابن العبري، تاريخ مختصر الدول، دار المسيرة، بيروت، ص156. الديار بكري، تاريخ الخميس، ج2، دار صادر، بيروت، ص347. مؤلف مجهول، العيون الحدائق في أخبار الحقائق، تحقيق نبيلة عبدالمنعم داود، ج4، القسم الأول، مطبعة النعمان، 1972، ص294.

بلاد شاسعة وصل فيها إلى الهند وما وراء النهر[1]. فحصّل في أسفاره الكثير من المعارف، وخبر الأقوام والملل، وصنف خلالها تصانيف عديدة في الأصول والفروع والتوحيد وخلق الإنسان والبيان والسياسة والخلفاء والوزراء والعدل وكيد الشيطان وأمر السلطان واليقين والوجود وغيرها، وقد أورد ابن النديم ستة وأربعين عنواناً من مصنفات الحلاج[2].

حقق الحلاج من أسفاره بعض أهدافه إذ كان يبتغي بثّ دعواه الصوفية وطريقته الحلاجية، وكان يبث في مريديه الرغبة في الحرية، ورفض قهر المتسلّطين، وأصحاب الخراج، وكان اعتناؤه بشؤون الناس ومصالحهم، وجرأته على فضح خبايا السياسة وتداعي الحياة الاجتماعية والسياسية قد جمع حوله الكثيرين، وألّب عليه أصحاب السياسة.

لقد كانت الحياة الاجتماعية والسياسية في ذلك الوقت من العصر العباسي تمور بالفوضى والمشاحنات والغلاء الفاحش، وكان أصحاب السلطة لا يألون جهداً في استخدام أي وسيلة لضمان بقاء سلطانهم وكذلك كان أصحاب المال والخراج، والخاسر في ذلك كان العامة من الناس الذين لم يملكوا الرفض أو التمرد[3].

---

(1) انظر في رحلاته وأسفاره:
- الخطيب البغدادي، تاريخ بغداد ج8، ص112-113.
- ابن الجوزي، المنتظم ج8، ص3746.
- الذهبي، تاريخ الإسلام ص34.
- الذهبي، العبر في خبر من غبر، ج1، ص455.
- الخوانساري الأصبهاني، روضات الجنات ج3، ص107.

(2) انظر: ابن النديم، الفهرست، ط1، تحقيق د. ناهد عباس عثمان، دار قطري بن الفجاءة 1985، ص403-404.

(3) انظر في الحياة السياسية والاجتماعية في العصر العباسي: د. شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص9 وما بعدها.

ولما كان الحلاج قد حلّ في قلوب هؤلاء العامة محلاً جليلاً، عدّوا دعوته دعوة إغاثة ومساعدة، وعدّوه المنقذ لهم، وبلغوا في ذلك حداً باتوا يكاتبونه بالمغيث تارة، والمقيت ثانية، والمميز تارة ثالثة[1] وغيرها من الألقاب التي تؤشر إلى المنزلة التي ارتقاها في نظرهم.

ولما كان ذلك كذلك تجرّأت فئة لا مصالح لها في دعوة الحلاج حسداً ونكاية[2] للتقول والتأليب عليه وشحذ القلوب والعقول ضده فحاولت التشكيك في عقيدته متهمة إياه بالزندقة والاحتيال، فقد أشاعوا فيما يقول ابن النديم أنه "كان رجلاً محتالاً مشعبذاً، يتعاطى مذاهب الصوفية، ويتحلى ألفاظهم، ويدّعي كل علم وأنه كان يعرف شيئاً من صناعة الكيمياء وكان جاهلاً مقداماً متـ ـراً جسوراً على السلاطين مرتكباً للعظائم يروم إقلاب الدول، ويدّعي عند أصحابه الإلهية، ـقول بالحلول، ويظهر مذاهب الشيعة للملوك ومذاهب الصوفية للعامة"[3].

وقد استمر خصومه في دعواهم تلك اقتناه العقار ببغداد وبناه بها داراً، معدّوه بذلك متلوناً، وكان ذلك في حدود الثلاثمائة للهجرة[4]. كما اعتبروه غلطاً لأنه كان يلبس الثياب المصطبغة في بعض الأحيان، ويلبس الدراعة والعمامة ويمشي بالقباء على زيّ الجند في أحيان أخرى[5]. ولعله أدرك أن دعوته التي ارتأى أن يوصلها إلى الناس لا تتطلب لبوساً وشكلاً بقدر ما تحتاج إلى استعداد فكري

---

(1) الذهبي تاريخ الإسلام ص34. وانظر: ابن كثير، البداية والنهاية ص142. ابن العماد الحنبلي، شذرات الذهب ج2، ص442.

(2) الخوانساري الأصبهاني، روضات الجنات ج3، ص110.

(3) ابن النديم الفهرست ص42.

(4) ابن العماد الحنبلي شذرات الذهب ج2، ص442. وانظر: الذهبي، تاريخ الإسلام ص34.

(5) ابن الجوزي المنتظم ج8، ص3764.

لأداء هذه المهمة الصعبة، وبدا له أن تجرّده من ملابس الصوفية يمكّنه من بث طريقته بحرية أكبر، وأن الصوفية مضمون أكثر منها شكلاً. وربما رام في جل ذلك أن يؤكد إنسانية الصوفي وحقه بممارسة حياته، محاولاً أن يسمو بالناس وبالمجتمع محوّلاً الصوفية إلى حية اجتماعية وإنسانية لها مكانها الأرضية، ولها طموحها السماوي.

لكن الأمر لم يطل فقد بدأ أصحاب السلطان وموظفو الخراج بإثارة الشغب ضده ترأسهم في ذلك الوزير حامد بن العباس في عهد الخليفة المقتدر ببغداد ففي وزارة حامد ازداد الشغب بسبب غلاء الأسعار، وحاولت العامة فتح السجون، وثبوا على ابن درهم خليفة صاحب المعونة وأرادوا قتله[1]. ويبدو أن حامداً وجد في القبض على الحلاج والقضاء عليه، ما يعيد الأمن والهدوء، معتبراً إياه المحرّض والمشعل لفتيل الثورة عليه، وكان ذلك سنة ثلاثمائة وتسع (309هـ).

وكان الوزير ابن العباس قد حاول القبض عليه مراراً، فقبل ذلك كانت العيون تلاحقه بحثاً عن منفذ للقضاء عليه، ففي عام ثلاثمئة وواحد (301هـ)، قبض عليه علي بن أحمد الراسبي أمير الأهواز وأدخله بغداد وغلاماً له على جمل مشهورين، بحجة أن البيّنة قامت عنده أنه يدّعي الربوبية ويقول بالحلول، ونودي عليه حينذاك بأنه أحد دعاة القرامطة فحبس، ثم أمر الوزير آنذاك علي بن عيسى بصلبه حيّاً لثلاثة أيام حتى رآه الناس، ثم حمل إلى دار السلطان فحبس بها[2]. وظل منذ ذلك الحين ينتقل من حبس إلى آخر حتى سنة ثلاثمائة وتسع (309هـ)، حيث كان حامد الوزير يخرج الحلاج إلى مجلسه، ويستنطقه فلا يظهر منه ما تكرهه الشريعة، وظل الأمر على ذلك وحامد مُجدٌّ في أمره، وجرى له معه قصص كثيرة،

---

(1) عريب القرطبي صلة تاريخ الطبري، ص85.

(2) الخطيب البغدادي تاريخ بغداد ج8، ص112. وانظر: عريب القرطبي صلة تاريخ الط[illegible]

وفي آخرها رأى الوزير له كتاباً حكى فيه أن الإنسان إذا أراد الحج ولم يمكنه، أفرد من داره بيتاً لا يلحقه شيء من النجاسات، فإذا حضرت أيام الحج طاف حوله، .فعل ما يفعله الحاج بمكة، ثم جمع ثلاثين يتيماً، وأطعمهم أجود طعام، ثم إذا ما فرغوا كساهم وأعطى كل واحد منهم سبعة دراهم فإذا فعل كان كمن حج[1].

وهنا لاحت فرصة الوزير للتخلص منه باسم الشريعة، ظاهراً أمام العامة بمظهر الحامي للدين والمناوئ عنه، عبر محاكمة ظاهرها ديني وباطنها سياسي، خصوصاً بعد امتناع الفقهاء عن محاكمته، حيث استفتاهم في أمره "فذكروا أنهم لا يفتون في قتله بشيء إلى أن يصحّ عندهم ما يوجب عليه القتل، وأنه لا يجوز قبول قول من ادّعى عليه ما ادّعاه وإن واجهه إلا بدليل أو إقرار"[2].

فلما قرئ ما يتعلق بالحج على الوزير "قال القاضي أبو عمر للحلاج: من أين لك هذا؟ قال: من كتاب الإخلاص للحسن البصري، قال له القاضي: كذبت يا حلال الدم! قد سمعناه بمكة وليس فيه هذا؛ فلما قال أبو عمر: يا حلال الدم، وسمعها الوزير. قال له: اكتب بما قلت، فدافعه أبو عمر، وتشاغل بمخاطبة الحلاج فلم يدعه حامد يتشاغل، وألحّ عليه إلحاحاً لا يمكنه معه مخالفته، فألزمه بإباحة دمه، وكتب بعده من حضر المجلس، ولما سمع الحلاج ذلك قال: ظهري حمى ودمي حرام، وما يحلّ لكم أن تتأوّلوا عليّ بما يبيحه، اعتقادي الإسلام ومذهبي السنة ولي كتب في الوراقين موجودة في السنة فالله الله في دمي"[3].

---

(1) انظر في ذلك:

ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج8، ص127. ابن الجوزي، المنتظم ج8، ص3749. الذهبي تاريخ الإسلام ص37. الذهبي العبر في خبر من غبر، ج1، ص457. ابن كثير، البداية والنهاية، مج6، ص151.

(2) عريب القرطبي، صلة تاريخ الطبري، ص87.

(3) عريب القرطبي، صلة تاريخ الطبري، ص93-94. وانظر: ابن الأثير، الكامل في التاريخ، مج8، ص127.

وحين كتب الوزير إلى الخليفة المقتدر يستأذنه في قتله، وأرسل الفتاوى إليه، تباطأ المقتدر في الردّ عليه، فراسله ابن العباس مدّعياً أنه ذاع كفر الحلاج وادّعاؤه بالربوبية وإن لم يقتل افتتن به الناس فكتب الخليفة: "إذا كانت القضاة قد أفتوا بقتله وأباحوا دمه فليحضر محمد بن عبدالصمد صاحب الشرطة، وليضربه ألف سوط، فإن تلف وإلا ضربت عنقه"[1]. عندها أمر الوزير صاحب الشرطة بضربه ألف سوط، وتقطيع يديه ورجليه، وحزّ رقبته ثم إحراق جثته.

وهذا ما حدث ليلة الثلاثاء لستٍّ بقين من ذي القعدة من ذات السنة[2]، وقيل لسبع بقين من ذي القعدة[3]، وقيل لسبع بقين من ذي الحجة[4] وقيل لتسع بقين من ذي القعدة[5].

كان الحلاج وما زال شخصية جدلية تباينت تجاهها المواقف والآراء، وأثارت أبناء عصرها، وأثرت في محيطها تأثيراً امتد إلى ما بعد رحيلها حتى أيامنا الحاضرة، وقد تتبع ماسينيون حياة الحلاج بعد موته، مما يوضح أثره الفاعل في أجيال من المتصوفة، وأصحاب الكتابة، فقد صار رمزاً للفداء، والتضحية ومواجهة الظلم[6]. واختلف القدماء فيه فثمة من رده جملة وتفصيلاً، وثمة من قبله فصحح حاله ودوّن كلامه، أو قبله فاعتذر عنه وأجاب عما صدر عنه بتأويلات، وثمة من توقف عن

---

(1) الذهبي العبر في خبر من غبر، ج1، ص457، وانظر: ابن خلكان، وفيات الأعيان، مج2، ص145. ابن الجوزي، المنتظم ج8، ص3749.

(2) الشعراني الطبقات الكبرى، ص154. وانظر: الذهبي تاريخ الإسلام ص38.

(3) الخوانساري الأصبهاني، روضات الجنات، ص136.

(4) اليافعي مرآة الجنان، ص194.

(5) ابن كثير، البداية والنهاية، مج6، ص148.

(6) انظر: ماسينيون، حياة الحلاج بعد موته، ترجمة أكرم فاضل، مجلة المورد مج1، العددان 3-4، بغداد 1972، ص55. وانظر كتاب كامل الشيبي الحلاج موضوعاً للآداب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً ط1، مطبعة المعارف، بغداد 1976.

[illegible] . [illegible] حتى [illegible] [illegible] رد وقبول فهو صاحب طريقة وفلسفة خاصة. بحث عن المعنى الرمزي الذي يرفع دعاء الروح إلى الله وتذوق حقائق الإيمان، وأحيا في قلوب الكثيرين الرغبة في الإصلاح الأخلاقي الشامل للجماعة الإسلامية عبر طريقته التي مال فيها إلى الكشف والبعد عن الاستسرار وإعلان رؤيته وأفكاره بتجرد على الملأ خلافاً لأسلوب الصوفية[2]. ويبدو أنه دفع ثمن جرأته في دعوة من يأخذون بظاهر الشريعة إلى طريقته، ومحاولته ربط الحياة بالروح، والاختلاط بالعوام على اختلاف مذاهبهم وطرائقهم وبث بذرة التمرد [illegible] إلى أي تجربة. وقد روي عن صديقه الشبلي أنه حين رأى الحلاج مصلوباً [illegible][3]. ولا [illegible] رجلاً كانوا يقسمون على كلامه [illegible] التي [illegible] يتخذون أنفسهم بتجربة [illegible] [illegible] [illegible] [illegible][4] [illegible] الذي [illegible] على [illegible] من أسماء الله[5].

[illegible] الحلاج [illegible] مثل تجربته الصوفية المتميزة ونهج تميزه من دلالاته الصوفية التي صاغها ضمن تشكيل أسلوبي مميز، يتناسب مع خصوصية تجربته واختلافها.

---

(1) لمزيد من التفصيل في هذه المواقف المتضاربة انظر:
اليافعي مرآة الجنان ج2، ص189. الخوانساري الأصبهاني روضات الجنات ج3، ص108.
ابن الملقن ، طبقات الأولياء ص187. ابن خلكان وفيات الأعيان مج2، ص140.
الذهبي تاريخ الإسلام، ص41.

(2) ماسينيون، المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام في كتاب: شخصيات قلقة في الإسلام عبدالرحمن بدوي، ط3، وكالة المطبوعات الكويت 1978، ص64 وما بعدها

(3) ابن كثير، البداية والنهاية، مج6، ج11، ص142.

(4) اليافعي مرآة الجنان، ج2، ص194.

(5) المصدر السابق ج2، ص190.

ورغم أنه لم يتجه في حياته إلى العزلة، وإنما اختلط بالناس، وكان له دور في السياق العام، إلا أن شعره لم يعبر عن ذلك بقدر ما كان شعراً شخصياً ذاتياً خالياً من التوجيه والخطاب التعليمي، ومع أنه كان شخصية إصلاحية - إذا جاز التعبير - وفيها أبعاد تعنى بهموم الجماعة - كما ورد في أخباره -، إلا أنه لم يوظف الشعر لهذه الغاية، وإنما ظلت وظيفة الشعر عنده التعبير عن الهموم الصوفية التي تمثل علاقة ذات خصوصية مع الذات الإلهية.

لقد فصل الحلاج بين الشعر والحياة اليومية أو العامة. وإذا كان قد خالف غيره من المتصوفة فاقتنى مالاً وابتنى داراً، مما يمثل بعض الانشغال بأمور الدنيا، كما حاول مقاومة الأوضاع السياسية والاجتماعية الفاسدة في عصره، إلا أن ذلك كله ظل خارج تجربته الصوفية التي يعيشها [illegible] الصوفي من غير أن يختلط بشؤون الدنيا أو يتوجه إلى [illegible] جماعي

الأسلوب والأسلوبية

ما زال مفهوم الأسلوب غامضاً ملتبساً، لا بسبب نقص ما كتب عنه، وإنما لكثرة تداوله بين النقاد والدارسين، فقد تعددت تعريفاته وتنوعت مقاصد الباحثين من إيراده، وهو بصورة مجملة يعرض للطريقة الفنية في التعبير عن الدلالات أو المعاني، لكنه يمتزج في أحيان كثيرة بمفاهيم متعددة في البلاغة والنحو وسائر علوم اللغة والأدب، فكل باحث يحمله إلى مرجعيته، ويعرّفه اعتماداً على الحقل الذي ينتمي إليه أو يعنى به.

ولا يبدو أن هناك تعريفاً واحداً يمكن أن يجمع ذلك التنوع والتعدد، وكذلك لا تبدو ملاحقة تلك التعريفات مجدية أو كبيرة الفائدة، والأجدى من ذلك محاولة استخلاص بعض المبادئ الكبرى التي تتخذ سبيلاً للكشف عن الأسلوب وطريقة دراسته وتمييزه.

وقد اهتم الدارسون المحدثون بالأسلوب اهتماماً واسعاً، فدرس في ضوء المعطيات الجديدة للنظر اللغوي والأدبي والنقدي، وارتبط باللغة - بشكل أساسي- حتى بات يتحدد بالاستخدام الخاص لها بمختلف مستوياتها ومكوناتها، لأن المبدع يفترق عن غيره بالكيفية التي يستخدم فيها إمكانات اللغة وطاقاتها المتعددة، بما فيها من خيارات تعبيرية متنوعة.

وهكذا : كن أن يعني الأسلوب الكيفية التي يستخدم فيها المبدع أداة أو طريقة تعبيرية معينة من بين خيارات متعددة وضمن تأليف خاص، فكأنه "طريقة في الكتابة (أو) هو استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية، ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها"[1].

---

(1) بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1994، ص17.

ولا يتمثل الأسلوب في أدب الفرد وحسب، وإنما يتعداه ليدل على شيوع سمات أسلوبية محددة في حقبة ما، وهذا يفضي إلى (أسلوب العصر)، كما يمكن ارتباط أساليب أخرى للجنس الأدبي، وهو ما يدخل في إطار نظرية تمييز الأجناس بإظهار الخصائص المميزة لكل منها.

وأما الأسلوبية فذات ارتباط بالأسلوب، ويمكن أن تعدّ علم دراسة الأسلوب أو منهج دراسة الأساليب، فهي تنطلق على جملة المبادئ والمعايير الكبرى التي يحتكم إليها في تمييز الأسلوب وتحليله، فالأسلوبية هي الكل والأسلوب هو الجزء، ومن أنواع الأساليب تتكون الأسلوبية في تحديدها الختامي.

ومع ذلك يختلط استخدام المصطلحين في الدراسات الأسلوبية، لاقترابهما وتداخلهما مع أن الأسلوب تحددت دائرته ووظيفته في الدراسات الأسلوبية[1] الحديثة التي طمحت إلى تحويل الأسلوبية إلى علم خاص بدراسة الأساليب ولذلك يمكن أن تعني (علم الأسلوب). وإذا كان الأسلوب "شكلاً من أشكال التنوع في اللغة.. (فإن) علم الأسلوب (الأسلوبية) يقصد بعضاً من هذه التنوعات وبخاصة في مستواها الفردي"[2].

ويمكن أن تسلك الأسلوبية في إطار المناهج النقدية الحديثة التي تطورت بتأثير من اللغويات الحديثة، ودراسات علم اللغة التي وضع أسسها فردينانددي سوسير، كما أنها وطيدة الصلة بالبلاغة، التي كانت قد نظرت في كثير من القضايا الأسلوبية على نحو جزئي ودون قصد لدراسة الأسلوب، كما تتصل الأسلوبية بكل ما له دور في تشكيل النص من مكونات لغوية أو صوتية أو جمالية أو دلالية بتنوع العلوم الفرعية التي تنتمي إليها هذه المكونات.

---

(1) انظر: د. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية، مجلة فصول، مج5، ع1، القاهرة، 1981، ص61.

(2) د عبد الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي، علم الأسلوب، فصول، مج 1، ع 2، يناير 1981، ص 117.

وهكذا تنبسط الأسلوبية على "رقعة اللغة كلها فجميع الظواهر اللغوية ابتداء من الأصوات حتى أبنية الجمل الأكثر تركيباً يمكن أن تكشف عن خصيصة أساسية في اللغة المدروسة، وجميع الوقائع اللغوية مهما تكن يمكن أن تشف عن لمحة من حية الفكر بأكملها، منظوراً إليها من زاوية خاصة"[1].

تهتم الأسلوبية بدراسة النص دراسة وصفية وتحلله بمعزل عن العوامل الخارجة عنه والتي لازمت جل أشكال النقد منذ أمد بعيد فكان في كثير من الأحيان يبتعد عن النص المدروس لصالح ما هو خارج عنه مسقطاً مفاهيم علم الاجتماع والتاريخ وعلم النفس والفلسفة عليه. فجاءت الأسلوبية لترسم خطاً جديداً يعود بالنقد إلى طبيعة النص اللغوية والجمالية.

وعادة ما تتوقف الأسلوبية عند السمات أو الأنماط التي تتجاوز وظيفة الإبلاغ أو الإخبار، فدورها أن تدرس كل ما يؤدي وظيفة أدبية أو شعرية أو ما يمكن أن تشتمل عليه الوظيفة الجمالية[2].

وبما أن المبدع يعتمد على اللغة بوصفها المادة الأساس في عمله الإبداعي، فإن الأسلوبية تحلل طريقة استخدام اللغة، لتجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الكاتب أو الشاعر، ويمكن أن يتم هذا التحليل وفق مستويات التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وهي: المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي.

أما أهم المعايير التي تعتمد عليها الدراسة الأسلوبية في سائر المستويات اللغوية فيمكن إجمالها فيما يلي:

---

(1) شارل بالي: علم الأسلوب وعلم اللغة العام من كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي، اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد ط1، دار العلوم 1985، ص31.

(2) انظر: جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة الطيب البكوش، منشورات جديدة، تونس، 1981، ص132.

- المنظور الإحصائي[1]:

ويطبق من خلال الاهتمام بمعدل التكرار لبعض العناصر اللغوية، فالعنصر الذي يتكرر أكثر من غيره أولى بالدراسة لأن تكراره يعني أنه سمة أسلوبية في النص، وأن المبدع يعوّل عليه أكثر من غيره ولكن الإحصاء وحده لا يكفي، فهو مؤشر عفي تكتمل وظيفته ودلالته بالنفاذ إلى تفسيره وتحليله، والنفاذ إلى ما وراءه كما أن المبالغة فيه قد تؤدي إلى قتل الدراسة الأدبية بتحويلها إلى جداول صمّاء تخنق روح النص، وتكتم أنفاسه، وهذا ما تعاني منه بعض الدراسات الأسلوبية المعاصرة التي تجاوزت حدود المعقول في الإفادة من هذا المبدأ أو المنظور، بحيث نظرت إليه وكأنه غاية الدراسة الأسلوبية ومنتهاها

- مبدأ العدول:

ويسمى أيضاً (الانزياح) أو (الانحراف) ولكن يمكن اختصارها بمصطلح العدول، وهو الخروج من المألوف في استعمل اللغة إلى استخدام جديد

وليس للعدول حدّ إلا أن يؤدي إلى تحطيم العلاقات بين المكونات اللغوية لتصل إلى الإبهام، وذلك بمخالفة قوانين اللغة مخالفة صريحة[2]، كما لا يعدّ كل انحراف أسلوباً إذ لابد أن يصاحبه وظيفة جمالية وتعبيرية، فيمكن أن تبدأ الخطوات في التحليل الأسلوبي، بـ "مراقبة الانحرافات كتكرار صوت، أو قلب نظام الكلمة، أو بناء تسلسلات متشابكة من الجمل، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية

(1) انظر: د سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت 1980.

- د شفيع السيد الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة 1986، ص175 وما بعدها

- كراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعدالدين، ط1، دار آفاق عربية، بغداد 1985، ص61 وما بعدها

(2) انظر: د شكري عياد مدخل إلى علم الأسلوب ص37.

كالتأكيد أو الوضوح، أو عكس ذلك كالغموض، أو الطمس المبرر جمالياً للفروق"[1].

- مبدأ الاختيار:

وهو انتقاء الوسائل اللغوية المناسبة من النظام اللغوي لتأدية المعنى والتعبير عنه و"يتم على أسس التعادل أو التشابه أو الاختلاف، أي على أسس الترادف والتخالف"[2].

ويرى البعض أن في الاختيار الواعي لأدوات التعبير يكمن الأسلوب[3] وكثيراً ما تسمى هذه الاختيارات الكلمات المفاتيح للنص.

- التأليف:

وهو التنسيق بين المواد الخام للبناء حتى يتم له الشكل الفني ويقوم في أساسه على النحو، ويتم "على أسس التشابك بين المتواليات، والتقارب بين العناصر المتجاورة"[4]. والهدف من التأليف النحوي "أن يتم التوافق بين المعاني النفسية المراد التعبير عنها وطريقة الأداء اللغوي لها عن طريق القيم النحوية التي تراعى خلال تأليف العبارة"[5]. وباختيار المتكلم أو الكاتب لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة ثم تركيبه لها تركيباً تقتضي بعضه قوانين النحو وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف عند الاستعمال أي عرضه مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التركيب تتحدد أدبية النص أو وظيفته الشعرية[6].

---

(1) اوستن وارين، رينيه ويليك نظرية الأدب ص231-232. وانظر د إبراهيم خليل، الضفيرة واللهب، ط1، أمانة عمان الكبرى، عمان 2000، ص60 وما بعدها

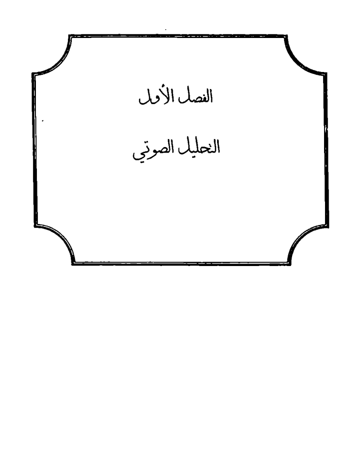
(2) د صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول مج5، ع1، اكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1984، ص56.

(3) بيير جيرو،الأسلوبية، ص11.

(4) د صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة ص56.

(5)د أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث ط1، دار غريب، القاهرة 1988، ص166.

(6) انظر: عبدالسلام المسدي، النقد والحداثة، ط1، دار الطليعة، بيروت 1983، ص52. وانظر د صلاح فضل، الأسلوب وصلته بعلم اللغة، ص56.



الفصل الأول

التحليل الصوتي



يعدّ الصوت وسيلة ضرورية لمعرفة كيفية عمل اللغة فهو عند الجاحظ "آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف"[1]، وقد ربطه ابن جنّي في كتابه الخصائص باللغة بل جعلها مؤلفة من أصوات فقال: "حدّها – أي اللغة – أنها أصوات يعبّر بها كلّ قوم عن أغراضهم"[2]، وثمة من ذهب إلى أن "أصل اللغات كلها إنما هو من الأصوات المسموعات كدويّ الريح، وحنين الرعد وخرير الماء"[3]، ولكن الصوت اللغوي الصادر عن جهاز النطق الإنساني "يختلف عن سائر الأصوات التي تحدث عن أسباب أو أدوات أخرى. ومعروف أن دراسة (الصوت) علمة موضوعه علم الطبيعة، أما الصوت اللغوي فهو موضوع علم الأصوات اللغوية"[4].

ولذا يعدّ التحليل الصوتي مستوى أساسياً من مستويات التحليل اللغوي عند الدارس الأسلوبي، إذ إن "علم الأصوات فرع رئيسي لعلم اللسانيات، فلا

---

(1) الجاحظ، البيان والتبيين تحقيق عبدالسلام هارون دار الجيل، بيروت، الجزء الأول، ص79.

(2) ابن جني الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الجزء الأول، ط4، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1990، ص34.

(3) المصدر نفسه ، ص47 . وانظر:

السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها تحقيق محمد جاد المولى ورفاقه، الجزء الأول، منشورات المكتبة المصرية، صيدا – بيروت، 1987، ص14.

(4) محمود السعران علم اللغة دار النهضة العربية بيروت، د.ت، ص99.

النظرية اللغوية، ولا التطبيق اللغوي يمكن أن يعملا بدون علم الأصوات، وليس ثمة وصف كامل للغة بدون علم الأصوات"[1].

والمادة الصوتية في السياق اللغوي هي "الأصوات المتميزة وما يتألف منها، وتعاقب الرتب المختلفة للحركات، والإيقاع، والشدة، وطول الأصوات، والتكرار، وتجانس الأصوات المتحركة والساكنة والسكنات الخ. هذه التأثيرات الصوتية تظل كامنة في اللغة العادية، حيث تكون دلالة الكلمات التي تتألف منها، والظلال الوجدانية لهذه الكلمات، بمعزل عن قيم الأصوات نفسها، أو مضادة لهذه القيم. ولكنها تتفجر حينما يقع التوافق من هذه الناحية"[2].

- أما في الشعر فلا يكتفي التحليل الصوتي "بدرس الوزن وهو الإطار الخارجيّ الذي يمنح القصيدة من التبعثر، وإنما يدرس إلى جواره الموسيقى الداخلية من تناغم الحروف وائتلافها، وتقديم بعض الكلمات على بعض، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلة فنية خاصة، وغير ذلك مما يهيئ جرساً نفسياً خاصاً يكاد يعلو على الوزن العروضي ويفوقه"[3].

ويمكن دمج الدراسة الصوتية التي تستند إلى علم الأصوات بدراسة الإيقاع الشعري، عبر الإفادة من هذا العلم، إذ إن "دراسة الأصوات اللغوية، ظواهرها والحركات التي تعمل على إصدارها هو ميدان علم الأصوات، ومن الممكن أن تطبق تقنيات علم الأصوات لوصف بنية النظم وتحليلها، وأن تحقق في ذلك من النجاح ما حققته في سائر الظواهر اللغوية التي يؤدي الصوت فيها وظيفة ذات شأن"[4].

---

(1) د. فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ط1، وزارة الثقافة، عمان 1999، ص48.

(2) شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام في كتاب: اتجاهات البحث الأسلوبي اختيار وترجمة وإضافة شكري عياد، ص32.

(3) رجاء عيد التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الاسكندرية، دت، ص16.

(4) دافيد أبر كرومبي العروض من وجهة نظر صوتية ترجمة علي السيد يونس، مجلة نوافذ ع14، النادي الأدبي الثقافي، جدة ديسمبر 2000، ص48.

الإيقاع والوزن

يرتبط الإيقاع بحياتنا الإنسانية وحاجاتها، إذ يمتلك صفة كونيــة، ويظهـر في الطبيعة بأشكال متعددة، فسقوط حبّات المطر يترك إيقاعــاً معيّنــاً، ودوران الأفـلاك عبر أنظمة محددة يشير إلى إيقاع خاص أيضاً، فالصوت إذن والحركة إذا مـا تناسـبا مع الزمن فإنهما يحققان الإيقاع، وبـذا، لا يكـون الإيقـاع مقتصـراً علـى ميـدان الشعر وحده بل يتعدّاه إلى غيره من مفردات الحياة اليومية.

ولكن ما الإيقاع في الشعر؟ يعدّ الإيقـاع مـن أهـم عنـاصر الشـعر حيـث تنتظم فيه الأصوات وفقاً لأنساق إيقاعية مطّردة من القيم الزمنيـة وهـو مـا يميزه عن الكلام النثري.

ويأتي معنى الإيقاع عند العرب مرتبطاً بالموسيقى فهو "من إيقـاع اللحـن والغناء وهو أن يوقّع الألحان ويبيّنها"[1]. وهو عند ابن سينا في الشفاء: "تقدير ما لزمان النقرات فإن اتفق أن كانت النقرات منغمة، كان الإيقاع لحنياً، وإن اتفق أن كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم فيها كلام كان الإيقاع شعرياً"[2]. فـالإيقاع إذن "في الأصل من مصطلحات علم الموسيقى لا مـن مصطلحـات علـوم اللغـة بوجه عام ولا من مصطلحات علم العروض وكتب نقـد الشـعر القديمـة بوجـه خاص"[3].

ويقترن الإيقاع باستمرار بمصطلح الوزن على الرغم من أن الإيقاع ظاهرة أشمل وأعمّ من الوزن في الشعر، فهو "وحدة النغمة التي تتكرر علـى نحـو مـا في الكلام أو في البيت، أي: توالي الحركات والسـكنات على نحو منتظم في فقرتين أو

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت 1992، مادة (وقع).

(2) د. محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية،ع1991،32، ص12.

(3) المرجع نفسه، ص11.

أكثر من فقر الكلام أو في أبيات القصيدة.. أما الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت"[1].

وقد تسنّم الوزن في الشعر العربي مكانة خاصة يدلل عليها ما جاء في نظرية عمود الشعر التي استقامت واكتملت عند المرزوقي فما ميّز العرب في شعرهم أنهم حافظوا على "... التحام أجزاء النظم والتئامها على تخيّر من لذيذ الوزن، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[2] إذ إن لذيذ الوزن "يطرب الطبع لإيقاعه ويمازجه بصفائه عما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه"[3].

وفي كلام للجاحظ حول ترجمة الشعر يجعل الوزن سبباً أساسياً في أن "الشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل"[4]. ويعلل ذلك بأن الشعر "متى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب لا كالكلام المنثور. والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحوّل من موزون الشعر"[5].

والأوزان العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي هي "خمسة عشر وزناً سمي كل منها بحراً، وذلك كما يقولون، لأنه أشبه البحر الذي لا يتناهى

---

(1) عصام غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، د.ط، نهضة مصر، القاهرة 1997، ص435-436.

(2) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، مج1، نشره أحمد أمين وعبدالسلام هارون، ط1، دار الجيل، بيروت، 1991، ص9.

(3) المصدر نفسه، ص10.

(4) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبدالسلام هارون، د.ط، دار الجيل، بيروت، 1996، الجزء الأول، ص75.

(5) المصدر نفسه، ص75.

بما يعترف منه، في كونه يوزن به ما لا يتناهى من الشعر. فلما جاء الأخفش اعتمد وجود بحرين من بحور الخليل لأنهما في رأيه لم يردا عند العرب، ثم زاد هو بحراً لم يذكره الخليل فيما ذكر"[1]، هذا البحر هو المتدارك أما البحران اللذان أنكرهما فهما المضارع والمقتضب إذ "لم ترد لهما شواهد صحيحة النسبة في الأشعار العربية القديمة"[2] وفق ما يقوله إبراهيم أنيس.

وهذه الأوزان ليست في أصلها إلا صورة مجردة لإيقاعات كانت موجودة في الشعر العربي، فقد قام الخليل "باكتشاف المكونات الإيقاعية الأساسية في الشعر العربي، الذي عرف حتى وقت وضعه، وقنّنها في أطر علمة"[3].

× وثمة من ألحق كل الظواهر التي لها صلة بالأصوات ببلب الوزن أو بما سمي بالإيقاع الخارجي "بكل ما يوفّره الجانب الصوتي من وزن وقافية وتكرار في المقطع الصوتي الواحد أو في الكلمة أو في الجملة وما إلى ذلك"[4].

أما الدكتور محمد العمري، فقد قسم المادة الصوتية المنضوية تحت مبحث الإيقاع في دراسته (البنية الصوتية في الشعر) إلى ثلاثة أقسام: الوزن العروضي والأداء والموازنات، وهو يقول عن الوزن إنه "ذو طبيعة تجريدية مكون من توالي الحركات والسكنات في وحدات سميت أسباباً وأوتاداً، تمثّل بصيغ صرفية، أو تفعيلات حسب نظام الخليل.. أما الأداء، فيضم كل صور تجليات الإنجاز الشفوي، أو التأويل الشفوي للنص، بما فيه من شدة وارتفاع، وهو مجل الدراسة التجريبية

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ط5، القاهرة 1981، ص51.

(2) المرجع نفسه ص54.

(3) سيد بحراوي، العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش. فصول، مج6، ع2، يناير - فبراير، 1986، ص128.

(4) د محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، ص15-16.

المخبرية. وأما الموازنات فتضم كل صور تكرار الصوامت والصوائت مستقلة أو ضمن كلمات"[1].

ودراسة المستوى الصوتي الإيقاعي لا تنفصل عن الاهتمام بالمعنى "إذ لا ينبغي أن نقع في خطأ التجزيء، فالنظم لا يوجد إلا كعلاقة بين الصوت والمعنى، فهو إذن بنية صوتية- دلالية، وبذلك يتميز عن المقومات الشعرية الأخرى"[2].

---

(1) د. محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري - البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء 1990، ص11.

(2) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال الدار البيضاء 1986، ص52.

وصف البحور والأوزان

استخدم الحلاج اثني عشر بحراً، يمكن ترتيبها وفق نسبة استخدامها كما يلي: البسيط، والطويل، والرمل، والرجز، والوافر، والمجتث، والسريع، والخفيف، والمتقارب، والكامل، والهزج ، والمنسرح.

ورد البسيط عند الحلاج -وهو بحر مزدوج التفعيلة (مستفعلن، فاعلن)، في سبع وثلاثين [37] مقطوعة، ضمت خمسةً وتسعين ومائة [195] بيتٍ، استخدمه تاماً تارة، ومخلّعاً تارة أخرى. وبنى ستاً وعشرين [26] مقطوعة على البسيط التام، بمجموع أبياتها ثمانية وثلاثون ومائة [138] بيت. أما المخلّع فورد في إحدى عشرة [11] مقطوعة ، مؤلفة من سبعة وخمسين [57] بيتاً، لتصبح نسبة استخدام هذا البحر تاماً ومخلّعاً إلى مجموع أبيات الديوان البالغة سبعة وتسعين وأربعمائة [497] بيت: (39.2٪)، ونسبة المقطوعات[1] التي استُخدم فيها (33.9٪) بالنظر إلى مقطوعات الديوان، وعددها مائة وتسع (109) مقطوعات.

ولم يستخدم الحلاج مجزوء البسيط إذ "لم يعد يستسيغه الشعراء وإنما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتق منه هو الذي سمّاه أهل العروض بمخلع البسيط، وقد أجمعوا على أنّ مخلع البسيط من اختراع المولّدين، وأنه لم يكن معروفاً قبل عهود العباسيين"[2]، وقد جاءت نسبة المخلع (11.4٪) وهي نسبة مرتفعة نسبياً إذا ما قورنت بنسبة استخدامه للتام التي تساوي (27.7٪).

أما البحر الطويل، وهو بحر مزدوج التفعيلة (فعولن، مفاعيلن)، فنُظم به

---

(1) أكثر شعر الحلاج من المقطوعات أما القصائد فقليلة ولذلك يرد استخدام لفظة (المقطوعات) اختصاراً للوصف على مبدأ التغليب.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص١١٨.

"أكثر من ثلث الشعر العربي قديمه ووسيطه وحديثه"[1]، وهو ثاني أكثر البحور استخداماً عند الحلاج، إذ جاء في ستّ عشرة [16] مقطوعة، تألفت من تسعة وأربعين [49] بيتاً، فكانت نسبة استخدامه إلى مجموع أبيات الديوان (9.8٪) ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (14.6٪).

أما بحر الرمل - وهو بحر صاف أحاديّ التفعيلة - فقد ورد تاماً ومجزوءاً في إحدى عشرة [11] مقطوعة ضمت ثمانية وأربعين [48] بيتاً جاء منها ست [6] مقطوعات تامة، ضمت خمسة عشر [15] بيتاً وخمس [5] مقطوعات مجزوءة، تألفت من ثلاثة وثلاثين [33] بيتاً، ونسبة استخدام هذا البحر إلى مجموع أبيات الديوان (9.6٪)، ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (10.0٪)، وهذا البحر "لم يرد في الشعر الجاهلي إلا قليلاً"[2]. ويأتي هذا البحر في المرتبة الثالثة في استخدام الحلاج، علماً بأنه استخدم الرمل التام بنسبة (3.0٪)، بينما استخدم مجزوء الرمل بنسبة (6.6٪).

وورد بحر الرجز - وهو بحر صاف أيضاً أحادي التفعيلة - في موضعين، ضمّا سبعة وثلاثين [37] بيتاً، ورد التام منه في مقطوعة واحدة بثلاثة أبيات، وورد المجزوء في قصيدة مؤلفة من أربعة وثلاثين [34] بيتاً، ونسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (7.4٪)، ونسبة استخدامه إلى عدد المقطوعات (1.8٪)، بينما استخدم الحلاج التام بمفرده بنسبة (0.6٪) والمجزوء بنسبة (6.8٪).

واستخدم الحلاج بحر الوافر في مظهره التام فقط في ثماني [8] مقطوعات ضمت سبعة وثلاثين [37] بيتاً، شكلت ما نسبته (7.4٪) إلى مجموع الأبيات، و(7.3٪) إلى عدد المقطوعات.

---

[1] صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، 1961، ص43.

[2] المرجع السابق، ص137.

وجاء المجتث في ست [6] مقطوعات، تكونت من ثلاثين [30] بيت لتصبح نسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (6.0٪) وإلى المقطوعات (5.5٪).

وأما السريع فاستخدمه في سبع [7] مقطوعات تامة، ضمت ثمانية وعشرين [28] بيتاً لتصبح نسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (5.6٪)، وإلى المقطوعات (6.4٪)، والسريع "من أقدم بحور الشعر العربي، غير أن ما روي منه في الشعر القديم قليل، مثله في هذا مثل بحر الرمل"[1].

وورد الخفيف في تسع [9] مقطوعات، تكونت من سبعة وعشرين [27] بيتاً ثماني [8] مقطوعات منها تامة ضمت خمسة وعشرين [25] بيتاً ومقطوعة واحدة مجزوءة تألفت من بيتين، فنسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (5.4٪) وإلى المقطوعات (8.2٪). بينما نسبة استخدام التام وحده (5٪) والمجزوء وحده (0.4٪).

وجاء المتقارب في ثلاث [3] مقطوعات تامة، تألفت من واحد وعشرين [21] بيتاً، ونسبة استخدامه إلى مجموع الأبيات (4.2٪)، وإلى المقطوعات (2.7٪).

أما الكامل -وهو بحر موحّد التفعيلة استخدمه العرب تاماً ومجزوءاً- فقد بنى عليه الحلاج خمس [5] مقطوعات، تألفت من واحد وعشرين [21] بيتاً مقطوعتان منها تامتان بعشرة أبيات، وثلاث مجزوءات بأحد عشر بيتاً وجاءت نسبة استخدامه الأبيات تامة ومجزوءة (4.2٪) ونسبة استخدامه البحر إلى المقطوعات (4.5٪). بينما جاءت نسبة استخدام التام منها بمفرده (2.0٪) والمجزوء بمفرده (2.2٪).

واستخدم الهزج في مقطوعتين بثمانية أبيات، ونسبة استخدامه إلى مجموع الديوان (1.6٪) وإلى المقطوعات (1.8٪).

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص90.

وورد المنسرح في مقطوعتين ضمتا سبعة أبيات، ونسبة استخدامه إلى مجموع أبيات الديوان (1.4٪) وإلى المقطوعات (1.8٪).

2- تقدم يتضح أن الحلاج لم يخرج في بناء شعره بشكل عام عن بحور الخليل، إذ لم يجدد في العروض، ولم يخرج عليه بل تقيّد به وبشروطه إلا أنه لم يستخدم البحور الستة عشر جميعاً فلم تحظ بحور أربع هي: المتدارك والمقتضب، والمضارع، والمديد بأي بيت من الديوان.

والمتأمل في نسب استخدام الشاعر للبحور على مستوى الديوان يلحظ أن البسيط كان البحر الأكثر استخداماً عنده فقد حظي بالنسبة الأعلى على مستوى الأبيات والمقطوعات، وقد استخدمه بشكليه التام والمخلّع دون استخدامه للمجزوء، فقارب اتجاه الشاعر اليه أكثر من ثلث الديوان، مع ارتفاع نسبة استخدامه للمخلّع. ويبدو هذا البحر "أكثر توفراً في شعر المولّدين منه في شعر الجاهلية"[1].

كما استخدم الشاعر بحري الرمل والرجز بشكليهما المجزوء بنسبة تفوق شكليهما التام. فقد فاقت نسبة استخدامه لمجزوء الرمل على التام منه بنسبة (3.6٪)، كذلك فاقت نسبة استخدامه لمجزوء الرجز على التام منه بنسبة (6.2٪).

ويلحظ أن ترتيب البحور وفق عدد أبياتها اختلف عن ترتيبها وفق عدد مقطوعاتها مع ثبوت بعض البحور. فبينما ثبت ترتيب النسب للبحور التالية: البسيط، والطويل، والرمل، والوافر، والمتقارب، والمنسرح، والهزج، اختلف ترتيب النسب للبحور التالية الرجز، والمجتث، والسريع، والخفيف والكامل.

ولعله يبدو جلياً ميل الحلاج إلى الأوزان القصيرة قليلة المقاطع؛ سواء تلك الأوزان القصيرة المستقلة بنفسها، كالمجتث (مستفعلن فاعلات)، والهزج (مفاعيلن

---

(1) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ص68.

مفاعيلن)، أو الأوزان المجزوءة، وتمثلت في البحور: الرمل، والرجز، والخفيف، والكامل، مع ورودها بشكلها التام أيضاً، فضلاً عن مخلع البسيط القريب من المجزوء. إذ إن مجموع أبيات أوزان الهزج والمجتث والمجزوءات ومخلع البسيط تساوي خمسة وسبعين ومائة [175] بيتٍ، ونسبتها إلى مجموع أبيات الديوان البالغ سبعة وتسعين وأربعمائة [497] بيتٍ تساوي (35.2٪)، وتشكل هذه النسبة أكثر من ثلث الديوان، مما يدلّل على ميل الشاعر إلى استخدام البحور القصيرة التي تتوفر على موسيقى فيها شيء من السرعة، وهذا مما يتناسب مع رغبته في التعبير السريع لا البطيء.

فقصر البيت يؤدي إلى تكرار النغمات بشكل أسرع، مما يضفي إيقاعاً عالياً واستعداداً للغناء ، فقد "رأى الشعراء أن البحور القصيرة أطوع في الغناء والتلحين"[1]، وهذه الإيقاعية العالية تؤشر إلى شيء من الغنائية والذاتية - في شعر الحلاج - تتناسب مع موضوعه الصوفي وعلاقته كذات عاشقة للذات العليا، ورغبته الدائمة بالوصول إليها والاتصال بها.

---

[1] إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص106.

التدوير

استخدم الحلاج في بعض المقطوعات أسلوب التدوير، والبيت المدوّر هو الذي يتصل صدره بعجزه بوجود كلمة مشتركة بينهما جزء منها في آخر الصدر والجزء الآخر في بداية العجز[1].

ورغم قلة التدوير عند الشاعر إلا أنه يأتي تعبيراً عن عدم الانقطاع، فالمحرة لديه متواصلة تضطره الدفقة الوجدانية إلى الوصل.

يقول[2]:

لي حبيبٌ أزور في الخلواتِ	حاضرٌ غائبٌ عن اللحظاتِ
ما تراني أصغي إليه بسرّي	كي أعي ما يقول من كلماتِ
كلماتٍ من غير شكلٍ ولا نَقـ	ـطٍ ولا مثل نغمة الأصواتِ
فكأني غاطبٌ كنتُ إيا	هُ على خاطري بذاتي لذاتي
حاضرٌ غائبٌ قريبٌ بعيدٌ	وهو لم تحوه رسوم الصفاتِ
هو أدنى من الضمير إلى الوهـ	ـم وأخفى من لائح الخطراتِ

فقد جاءت لفظة (نقطٍ) لتصل بين شطري البيت الثالث فيكون جزء منها في الصدر، والآخر في العجز، وجاءت لفظة (إياه) لتصل بين شطري البيت الرابع، كذلك جاءت لفظة (الوهم) لتصل بين شطري البيت الأخير، مانحة المقطوعة إيقاعاً متواصلاً ينسجم مع دلالته.

---

(1) يوسف بكار، ول[illegible] العروض والإيقاع، ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1997، ص83.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص175.

وإذن فالحالة هنا غير قابلة للهندسة والتنظيم وهي حالة تجلٍّ قد لا تطول، لذا يتجنب التوقف أثناء التعبير عنها حتى لا تتفلّت منه.

ويقول[1]:

طوبى لطرفٍ فاز منـ	ـــك بنظـــرةٍ أو نظرتينْ
ورأى جمالـك كـلّ يو	م مـــــرّةً أو مرتيـــــــنْ
يا زيـن كـلّ ملاحـةٍ	حوشيت من عَيْب وشَيْنْ
أنت المقدم فـي الجما	ل فلين مثلـك اين؟ اينْ؟

فقد جاءت لفظة (منك) لتصل بـين شـطري البيـت الأول، ولفظـة (يـوم) لتصل بين شطري البيت الثـاني ولفظـة (الجمـال) لتصـل بـين شـطري البيـت الرابع؛ وهذا التدوير أضفى إيقاعاً متواصلاً ينسجم مع المقطوعة ودلالتها.

ولعل التدوير يؤشر إلى توتر الشاعر ورغبته بالاستمرار وعـدم التوقـف، للتعبير عن حالة وجدانية داهمته، يصبح معها القطع قطعاً للحالة قبـل اكتمالهـا وكأن الفجاءة لا تمهله لالتقاط أنفاسه في نهايـة كـل شـطر، فيواصـل الكـلام ولا يقف إلا عند آخر البيت.

(1) ديوان الحلاج، ص73.

نظام التقفية

حرف الروي

الرويّ[1] هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة وتنسب إليه فيقال مثلاً سينية البحتري، ولامية الشنفرى إذا كان الحرف الأخير سيناً في القصيدة الأولى ولاماً في الثانية.

وهو ذلك الصوت الذي لا بدّ أن يشترك في كلّ قوافي القصيدة "فلا يكون الشعر مقفّى إلا بأن يشتمل على ذلك الصوت المكرر في أواخر الأبيات، وإذا تكرر وحده ولم يشترك معه غيره من الأصوات، عُدّت القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشعرية"[2]، ويحقق الرويّ القيمة الإيقاعية من خلال تكراره على مسافات ثابتة هي الحركات التي يكونها البيت؛ فكأن المتلقي ينتظر ضربة إيقاعية بعد العدد نفسه من التفعيلات في كل بيت.

وقد استخدم الحلاج اثنين وعشرين صوتاً في رويّ شعره وهي: الهمزة، والألف، والباء، والتاء، والثاء، والحاء، والدال، والراء، والسين، والشين، والضاد، والطاء، والعين، والفاء، والقاف، والكاف، واللام، والميم، والنون، والهاء، والواو، والياء.

وتعدّ "معظم حروف الهجاء مما يمكن أن يقع روياً، ولكنها تختلف في نسبة شيوعها"[3].

وقد حظي رويّ النون بعدد كبير من الأبيات بلغت ثلاثة وعشرين ومائة

---

(1) انظر في تعريف الرويّ: أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، د.ط، دار الكتب العلمية، بيروت، 1973، ص114.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص247.

(3) المرجع نفسه، ص247.

[123] بيتٍ، وهو من الحروف التي "تجيء روياً بكثرة، وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب"[1]. بينما جاء رويّ الحاء في بيت واحد فقط وهو من الحروف "المتوسطة الشيوع"[2].

أما باقي الأصوات فتأتي على النحو التالي:

جاءت الراء في تسعة وثمانين [89] بيتاً، والتاء في خمسين [50] بيتاً، والهمزة في واحد وثلاثين [31] بيتاً، والباء في تسعة وعشرين [29] بيتاً، والميم في أربعة وعشرين [24] بيتاً، والدال في تسعة عشر [19] بيتاً، واللام في سبعة عشر [17] بيتاً، والسين في ستة عشر [16] بيتاً، والقاف في خمسة عشر [15] بيتاً، والياء في أربعة عشر [14] بيتاً، والشين في ثلاثة عشر [13] بيتاً، والألف في اثني عشر [12] بيتاً، والكاف في اثني عشر [12] بيتاً، والعين في سبعة أبيات، والفاء في ستة أبيات، والهاء في خمسة أبيات، والطاء في خمسة أبيات، والواو في أربعة أبيات، والثاء في ثلاثة أبيات، والضاد في بيتين.

ولم يستخدم الشاعر الأصوات التالية روياً: الجيم، والخاء، والذال، والزاي، والظاء، والغين، والصاد فهو يسير في هذا على ما سار عليه الشعراء العرب، إذ يتوسط شيوع الجيم في الشعر العربي، كما يندر مجيء الخاء والذال والزاي والظاء والغين روياً كذلك أما الصاد فهو قليل الشيوع عامة[3].

ولم يخالف الشاعر إلا في أحوال ضيّقة تمثلت في استخدامه صوتي الشين والواو، وهما نادرا الشيوع عند العرب، ومع ذلك ظلّ استخدامه لهما محدوداً في الرويّ قد لا يبعد عن حدود استخدامهما في الشعر العربي.

لكن الملحظ الأبرز هو استخدامه للتاء بكثرة رغم قلة شيوعها روياً في

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص248.

(2) المرجع نفسه ص248

(3) المرجع نفسه ص247 وما بعدها

الشعر العربي، فقد جاءت عند الحلاج في المنزلة الثالثة بعد النون والراء اللذيـن يكثر مجيئهما روياً في الشعر العربي، وبنسبة (10.06٪) من شعره مما يعدّ ملمحاً أسلوبياً من هذه الناحية عند الشاعر.

وجاءت التاء روياً في خمس مقطوعات، لم يخرج الشاعر في جلّها عن قواعد القوافي والرويّ في الشعر؛ إلا أنه في واحدة من هذه المقطوعات أتى في أبياتها كلها بتاء تأنيث ساكنة، مع انّ أهل العروض يرون أنه يحسن في حال مجيء التاء روياً "ألاّ تكون تاء تأنيث، وذلك بأن تكون أصلاً من أصول الكلمة، أو جزءاً من بنيتها لا تفترق عنها"[1].

يقول في هذه المقطوعة[2]:

أنا الذي نفسه تشوّقه	لحتفه عنوةً وقد علقتْ
أنا الذي في الهموم مهجته	تصبح من وحشة وقد غرقتْ
أنا حزين معذّب قلقٌ	وروحي من أسر حبّها أبقتْ
كيف بقائي وقد رمى كبدي	بأسهم من لحاظه رشقتْ
فلو لفظم تعرضت كبدي	ذابت بحرّ الهموم واحترقتْ
باحت بما في الضمير يكتمه	دموع بثّ بسرّه نطقتْ

ولأن تاء التأنيث التي لا تسبق بألف مدّ تعدّ روياً ضعيفاً بنفسه "لا بدّ من تقويته بإشراك حرف آخر مع التاء حتى لا يكون ما يتكرر في أواخر الأبيات مقصوراً عليها"[3] فقد التزم الحلاج في هذه المقطوعة بالقاف قبل التاء

---

(1) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص249.

(2) ديوان الحلاج، ص56.

(3) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص250.

ولعلّ مجيء التاء هنا تاء تأنيث ساكنة لا محلّ لها من الإعراب، ينسجم مع تعبير الشاعر عن الألم الذي يعانيه، فقد غرق في الهموم والحزن والعذاب، وتشوّقت نفسه لحتفه عنوةً بعد أن رمي بسهام العشق -عشق الذات العليا- دون أن يتحصل على قليل من البسط أو التجلّي، فكأن لا محلّ له في عين محبوبه؛ فتلتقي التاء هنا إذن مع معنى الإهمال والترك خصوصاً و أن التاء صوت مهموس[1] يخلو من الصوت العالي، والنبرة المرتفعة مما يدلّل على الشكوى والألم والاستسلام. فحسبه أن عرض ما يعانيه من جوى وعذاب تعززهما الضربة الإيقاعية لروي التاء بعد عدد محدد من التفعيلات في كل بيت من هذه المقطوعة.

وتدل التاء في تراكيب المقطوعة جميعها على متعلّقات بالشاعر هي: النفس، والمهجة، والروح، والكبد، والدموع. وهي التي يعبّر الشاعر من خلالها عن نفسه وحاله.

كما أن جميع كلمات القافية جاءت أفعالاً ماضية [علقت، غرقت، ابقتْ، رشقتْ، احترقت، نطقت] فكأن الحاضر لا يوسع للشاعر مكاناً ولا يمنحه أملاً.

وقد استساغ الشعراء "وقوع تاء التأنيث روياً حين تسبق بألف مد"[2]، وقد تحقق ذلك عند الحلاج في قصيدة ومقطوعتين رويّها التاء، وجميعها مصرّعة ومطالعها هي:

أ - اقتلونـي يـا ثقـاتي   إنّ فـي قتلي حيـاتي[3]

---

(1) كمال بشر، علم اللغة العام: الأصوات العربية، د.ط، مكتبة الشباب، القاهرة، د.ت، ص101.

(2) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 249. وانظر رجاء عيد التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص143.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص166.

ب- سرّ السرائر مطويٌّ بإثبات   في جانب الأفْق من نور بطيات[1]
ج- لي حبيبٌ أزور في الخلوات   حاضرٌ غائبٌ عن اللحظات[2]

ولا يخرج الحلاج هنا عن شروط الرويّ، إلا أن رويّ التاء ساهم في المقطوعات الثلاثة بتحقيق قدر من الإيقاع ضاعفه اشتمالها على التصريع فضلاً عن صوت الألف وهو المقطع الطويل الذي يمد الصوت عند النطق به بما يتناسب مع الدلالات التي تضمنتها المقطوعات، إضافة إلى المد بعدها بالوصل - الياء.

أما القصيدة الأخيرة ومطلعها[3]:

رأيتُ ربّي بعين قلبي   فقلتُ مَنْ أنتَ؟ قال: أنتَ

فبناها الشاعر على قافية (أنتَ) مكررة في سائر أبيات القصيدة، وسيرد الكلام عليها في مبحث تكرار القافية.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص173.
(2) المصدر نفسه ص175.
(3) المصدر نفسه، ص77.

الردف[1]: حرف مدّ أو لين ساكن يأتي قبل الرويّ مباشرة، وقد كثرت القوافي المردوفة عند الحلاج بشكل لافت، وفي أشكال عديدة منها تجيء الفاً يلتزم بها الشاعر على مدار القصيدة كقوله[2]:

قد تصبّرتُ وهل يصـ ... بر قلبي عن فؤادي

مازجتْ روحك روحي ... في دنوّي وبعادي

فأنا انـتَ كمـا أنـ ... ـتَ أنـي[3] ومُرادي

فالألف التي جاءت قبل الرويّ (الدال) هي ما يسمى الردف.

كما راوح الحلاج -في شكل آخر من القوافي المردوفة- بين حرفي المدّ (الواو والياء) في قصيدة مؤلفة من ثلاثة عشر بيتاً، منها قوله[4]:

للعلم أهلٌ وللإيمان ترتيبُ ... وللعلوم وأهليها تجاريبُ

والعلم علمان: مطبوعٌ[5] ومكتسبٌ ... والبحر بحران: مركوبٌ ومرهوبُ

---

(1) انظر في تعريف الرّدف:

- القاضي التنوخي، كتاب القوافي، تحقيق د. عوني عبدالرؤوف، ط2، مكتبة الخانجي مصر، 1978، ص114 وما بعدها.
- أحمد الهاشمي ميزان الذهب، ص115 وما بعدها.
- يوسف بكار، وليد سيف العروض والإيقاع، ص391 وما بعدها.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص185.

(3) وردت في الديوان (1997) [أسي] كما أصلحها الشيبي وكان قد أثبتها في شرح الديوان (1974) [أني].

(4) شرح ديوان الحلاج، ص157.

(5) وردت في الشرح [منبوذ]، وأثبت ما ورد في الديوان ص27.

كما ورد عند الحلاج شكل ثالث من القوافي المردونة ، هي القوافي المردوفة بياء ساكنة (حرف لين)، تمثلت في خمس مقطوعات بجموع أبياتها خمسة عشر بيتاً، وخلا الديوان من ردف الواو الساكنة.

ومن قوافيه المردوفة بياء ساكنة قوله[1]:

فيكَ معنى يدعو النّفوس إليكا	ودليلٌ يدلُ منكَ عليْكا
لِيَ قلبٌ لـه إليــــكَ عيــــونٌ	ناظراتٌ وكلّه في يديْكا

ويبلغ عدد الأبيات المشتملة على قوافٍ مردوفة بأشكالها الثلاثة خمسة وعشرين ومائتي [225] بيتٍ، ما نسبته (45.2%) من أبيات الديوان، وإذا استثنينا الردف المؤلف من ياء ساكنة تظل النسبة مرتفعة.

ورغم أن الحلاج لا يختلف في استخدامه للقوافي المردوفة عن شكل استخدامها في الشعر العربي إلا أن قوافيه المردوفة تسهم في تعزيز المستوى الإيقاعي لديه، وتصبّ في السياق الصوتي الخاص بشعره، وهو سياق الأصوات التي يحتاج النطق بها إلى زمن أطول من غيرها (الحركات الطويلة)، ولا تخرج عن كونها أصواتاً فيها قدر من المدّ (الألف، الواو، الياء). ولعلها تعزّز نداء الشاعر المستمر للذات العليا (المعشوقة)، التي يتشوّق إلى الاتصال بها والعروج في معارجها بما في النداء من أنين وحرقة وألم؛ إذ إن "الهواء حال النطق بحروف المدّ الثلاثة يمتد خلال مجراه ويستمر في الامتداد. لا يقطعه شيء ولا يمنع استمراره أي عارض، ولا ينتهي هذا الهواء إلا بانتهاء نطق الصوت نفسه"[2] وهذا يتواءم مع صوت الآه والأنين، مع ما يشيع في شعره من معانٍ تفيض بهما.

---

(1) ديوان الحلاج، ص77.

(2) كمال بشر، علم اللغة العام، ص80.

أورد الشاعر ستة وعشرين بيتاً جاءت قوافيها مؤسسة[1] - والتأسيس في القافية هو أن تأتي ألف بينها وبين الروي حرف متحرك- وقد خلت جميعها من سناد التأسيس[2] (تأسيس قافية وترك أخرى)، فجاءت المقطوعات المؤسسة عند الحلاج ذات تماثل صوتي واضح أكسبها تميزاً دلالياً.

ومنها قوله[3]:

كفى حزناً أنّي أناديك دائباً	كأني بعيدٌ أو كأنك غائبُ
وأطلب منك الفضل من غير رغبةٍ	فلم أرَ قبلي زاهداً وهو راغبُ

فالباء هي رويّ هذه المقطوعة، وقد تحقق فيها التأسيس بمجيء الألف بينها وبين الروي (الباء) حرف متحرك وهذا الحرف المتحرك في لفظة (غائب) هو الهمزة، وفي لفظة (راغب) هو الغين، وقد أضفت القافية المؤسسة إيقاعاً فيه امتداد للصوت يتوائم مع دلالة المقطوعة التي يعبّر فيها الشاعر عن حزنه وألمه.

والتأسيس في المواضع الأخرى من شعره يؤدي غاية مقاربة، إذ إن الألف المتكررة تشكل نمطاً إيقاعياً صريحاً يضاعف من قيمة الإيقاع ووضوحه، إلى جانب الروي المتكرر على مسافة عروضية ثابتة.

كما أن الألف بما فيها من طاقة صوت المد تتوائم مع الطبيعة الدلالية في شعر الحلاج، وتبدو امتداداً لما ينطوي عليه من آهاتٍ ونداءات.

---

(1) انظر في تعريف التأسيس، القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص106 وما بعدها.
- يوسف بكار، وأحمد سيف، العروض والإيقاع، ص392.

(2) المرجع نفسه، ص402.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص165.

حاول الحلاج في كثير من مقطوعاته تحقيق التوافق الصوتي بين صورتي العروض والضرب بإشراكهما في قافية واحدة سواء في الأبيات الأولى من بعض المقطوعات، أو في البيتين الأول والثاني من مقطوعات أخرى، أو في مجموعة أبيات متتالية ثم متباعدة في بعض آخر منها، أو في البيت الأول ثم في أبيات متباعدة في غيرها من المقطوعات.

ومن أمثلة توافق قوافي العروض والضرب في البيت الأول من مقطوعاته قوله[1]:

حقيقةُ الحقِّ تستنيرُ صارخةٌ بالنبا خبيرُ

حقيقةٌ فيه قد تجلّت مطلبُ مَنْ رامها عسيرُ

وافق الشاعر في هذه المقطوعة بين صورتي العروض والضرب من خلال اتفاق قافيتي الصدر (تستنير)، والعجز (خبير) في البيت الأول فقط.

وهذا النوع من التوافقات يذكر بظاهرة "التصريع"[2] التي تعدُّ من ظواهر الإيقاع في الشعر العربي ويقصد بها الشعراء التأسيس لقافية القصيدة في ذهن المتلقي وحسّه الموسيقي، ولذا كثر عندهم في مطالع القصائد وخصوصاً في القصائد الطويلة. ويضفي هنا - وإن لم يلتزم الشاعر بطول القصيدة عند الإتيان بها - قدراً من الإيقاع من خلال اتفاق التركيب المقطعي الصوتي لعروض البيت وضربه.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص216.

(2) انظ في تعريف "التصريع": الفاضي التنرخي، كتاب القوافي، ص76.

أما تكرار الشاعر لقافية العروض والضرب في بيتين متتاليين فيأتي على شكلين:

إما أن يكرر التوافق في بيتين متتاليين مع تكرار لفظة العروض ذاتها، مثل قوله[1]:

أنتم ملكتم فؤادي　　　فهمتُ في كلّ وادي
رُدّوا عليَّ فؤادي　　　فقد عَدِمْتُ رُقادي

فقد جاءت قافية عروض البيت الأول (فؤادي) موافقة إيقاعياً لقافية الضرب (وادي)، ثم عادت لفظة العروض ذاتها لتتكرر في الشطر الثالث منسجمة في الآن نفسه مع ضرب البيت الثاني (رقادي). وهذا يوضّح الإيقاع في المقطوعة ويقوّي رغبته في الضرب على نغمة إيقاعية معيّنة يحاول إبرازها مؤشراً إلى الكلمة المفتاح (فؤادي) التي يسعى الشاعر من خلالها إلى إبراز الدلالة المرادة.

والشكل الثاني من أشكال التكرار هو أن يوافق بين قافيتي الضرب والعروض في بيتين متتاليين دون تكرار لفظة العروض نفسها في صدري البيتين، مثل قوله[2]:

الصَّبُّ، ربّ[3]، محبٌّ　　　نَوالُه منكَ عُجبُ؟
عذابُه فيكَ عَذْبٌ　　　وبعدُه عنك قُربُ

حيث اتفقت لديه صورة قافيتي الصدر والعجز في البيت الأول (محبّ، عجب)، وكذلك في البيت الثاني (عذب، قرب).

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص187.

(2) المصدر نفسه، ص149.

(3) أوردها [illegible] الشرح [ربّي]، ونثبت هنا كما وردت في الديوان، ص149.

ويبدو هذا الشكل من التوافقات أكثر بروزاً من الأشكال الأخرى عند الشاعر، فمثل هذا النموذج يتكرر في مقطوعات عديدة خصوصاً المقطوعات القصيرة الأوزان مما يوضح الإيقاع ويكثفه.

وقد يرد التوافق عند الشاعر مكرراً في مجموعة أبيات متتالية ثم متفرقة، مثلما يأتي في قصيدة تتألف من عشرين بيتاً يقول فيها[1]:

اقتلوني يا ثقاتي	إنّ في قتلي حياتي
ومماتي في حياتي	وحياتي في مماتي
أنا عندي مَحْو ذاتي	مِنْ أجَلِّ المَكْرُمات
وبقائي في صفاتي	من قبيح السيئات
سئمت روحي حياتي	في الرّسوم الباليات
فاقتلوني واحرقوني	بعظامي الفانيات
ثم مُرّوا برفاتي	في القبور الدارسات
....	....
من جوار ساقيات	وسواق جاريات

يأتي الشاعر في البيت الأول من هذه القصيدة بلفظة العروض (ثقاتي) لتتوام صوتياً مع لفظة الضرب (حياتي)، وفي البيت الثاني يأتي بلفظة (حياتي) لتتوافق مع لفظة (مماتي)، وفي الثالث (ذاتي) تقابل (المكرمات)، وفي البيت الرابع لفظ (صفاتي) تنسجم مع (السيئات)، وفي الخامس تأتي لفظة (حياتي) لتتوام مع (الباليات)، ثم يتوقف الشاعر عن الإتيان بمثل هذه التوافقات بين صورتي الضرب والعروض ليعود إليها بعد بيت واحد موافقاً بين (رفاتي)

[1] شرح ديوان الحلاج، ص166.

و(الدارسات) ليتوقف ثانية ويعود بعد أبيات عديدة بلفظة (ساقيات) مقابل (جاريات).

ويحقق الشاعر بذلك إيقاعية عالية تتآزر مع الإيقاعية القادمة من كون القصيدة ذات وزن قصير [مجزوء الرمل]. فالشاعر هنا راكم عدداً من التوافقات بين صورتي العروض والضرب ثم تركه ليعود إليه بعد بيت، ثم تركه ليعود إليه بعد أبيات، مما جعل الأثر الإيقاعي لهذه التوافقات أكثر جلاء ووضوحاً.

وقد يرد التوافق عند الشاعر في البيت الأول ومن ثمّ في أبيات متفرقة، كقوله[1]:

إنْ كتـــابي يـا أنـا	عن فَرْط سُقم وضنى
....	
ما لي رُميتُ بالضنى	وبالصّدود والونـــا
....	
فلِمْ جرى ذا يـا أنـا	بحـقّ حقّ الأمنـــا
....	
إلى متى أبقـى أنـا	كمابـدٍ ترهبنـــا

فالشاعر يوافق هنا بين صورتي العروض والضرب في أبيات متفرقة، فقد جاءت (أنا) لتتوافق صوتياً مع (ضنى)، ولفظة (بالضنى) لتتوافق مع (والونا)، و(يا أنا) لتتوافق مع (الأمنا)، و(أنا) لتتوافق مع (ترهبنا)، وهذه العودة المستمرة لهذا الشكل من التوافقات الإيقاعية في هذا المثل تمنح القصيدة إيقاعاً نابعاً من

(1) شرح ديوان ا لاج، ص71.

الضربة الآتية بين حين وآخر، مع عدم إغفل أن القصيدة من الأوزان القصيرة فهي من مجزوء الرمل.

يسهم جلّ ما تقدم إذن في تنمية الإيقاع العام والمستوى الموسيقي في كثير من شعر الحلاج، وذلك من خلال تحقيقه التوافق بين صورتي العروض والضرب باتفاق قافيتي الصدر والعجز، مما يؤدي إلى اتفاق التركيب المقطعي الصوتي لهما.

ومما يدلل على أن هذه التوافقات مقصودة لقيمتها الإيقاعية أنه لا يتوقف فيها عند البيت الأول، وإنما يتوسع في استخدامها في أبيات متابعة في أول القصيدة أو في مواقع أخرى منها، وهذا الملمح الإيقاعي يؤكد أن عنصر الإيقاع مما يلفت في شعر الحلاج وفي طريقته الشعرية، ولعله يلتقي مع طبيعة الدلالات والمواقف التي يعبّر عنها، تلك الحالات التي تستلزم ذاتية وغنائية ينسجم معها الإيقاع الواضح المتأتي بصور شتى منها هذا الملمح.

مما يبدو ملمحاً أسلوبياً عند الحلاج لجوؤه إلى تكرار القافية نفسها في كثير من مقطوعاته، ولم يتوقف هذا التكرار على شكل واحد عنده، بل ظهر في أشكال متعددة تمكّن من استنباط نظام معين لطريقته في ترتيب القافية المكررة.

فقد كرر القافية في بعض المقطوعات في بيتين متتاليين؛ وجاء هذا النوع على أشكال: فقد وردت اللفظة المكررة دون أدنى تغيير في بعض المقطوعات، وجاءت في مقطوعات أخرى بإضافة أل التعريف إلى قافية دون الأخرى، أو بإضافة حرف الجرّ إلى قافية دون الأخرى كذلك، وقد أوردها الشاعر مع تغيير أزمنة الفعل المكرر في غيرها من المقطوعات.

وقد يكرر الحلاج القافية في أول بيت وآخر بيت (في أول قافية وآخر قافية) أي في المطالع والخواتيم؛ وقد جاء هذا النوع على شكلين: إما أن يتكرر اللفظ نفسه في أول بيت وآخر بيت دون أدنى تغيير، وإما أن يراوح بين مشتقات صيغة واحدة.

وقد يكرر الشاعر القافية تكراراً تاماً أي تتكرر اللفظة ذاتها على مدار المقطوعة.

ويأتي هذا التكرار عند الحلاج تعميقاً للتعبير الذي هو بصدده وتأكيداً للمعنى الذي يريده دون أن يكون عجزاً عن الإتيان بقافية جديدة؛ فهو يترنّم بألفاظ بعينها، لما وقعها الخاص في نفسه، تنثر جواً إيقاعياً على المقطوعات بل تحيل التكرار إلى ضربات موقّعة صوتياً ودلالياً.

ويرى العروضيون أن تكرار اللفظة التي فيها، ويّ القصيدة (تكرار القافية) بمعنى واحد دون أن يكون ثمة فاصل بينها هو عيب من عيوب القافية،

ويسمونها الإيطاء[1]، بل يعدّون تكرار القافية في بيتين متجاورين من أقبح الإيطاء. ويتعنتون الشاعر الذي يلجأ إلى تكرار القافية بالعجز عن الإتيان بمفردات جديدة وهم بذلك يركزون جلّ اهتمامهم على حصيلة الثروة اللغوية عند الشاعر غافلين عما يتجه التكرار في أحايين كثيرة من قيمة إيقاعية، فضلاً عن كون تكرار اللفظة ذاتها يؤشر إلى الكلمة المفتاح التي "لها ثقل تكراري وتوزيعي في النص بشكل يفتح مغاليقه ويبدد غموضه"[2] يعزز ذلك ما يتجلى في معرض الحديث عن تكرار الألفاظ.

يتبدى ما تقدم عند الحلاج في النماذج التالية:

فمن أمثلة تكرار القافية في بيتين متتاليين دون أي تغيير قوله[3]:

فما ليَ بُعْدٌ بَعدَ بُعدكَ بعدما	تيقّنتُ أنّ القربَ والبعدَ واحدُ
وإني - وإن أُهْجرتُ - فالهجر صاحبي	وكيف يصحّ الهجر والحبّ واحدُ
لك الحمدُ في التوفيق في بعض خالص	لِعَبْدٍ زكيٍّ ما لغيركَ ساجدُ

تتألف هذه المقطوعة من ثلاثة أبيات منها بيتان بقافية واحدة هي لفظة (واحد) التي تتكرر في نهاية البيتين دون إضافات أو تغييرات، ويخرج تكرار (واحد) هنا عن كونه عيباً من عيوب القافية عند العروضيين لتؤول إلى وسيلة

---

(1) انظر في تعريف الإيطاء القاضي التنوخي، كتاب القوافي، ص178 وما بعدها وانظر كذلك الخطيب التبريزي، كتاب الكافي في العروض والقوافي، تحقيق الحساني حسن عبدالله د.ط، د.ت، ص162. وحازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة د.ط، مكتبة الأداب، مصر، 1998، ص138.

(2) د. سليمان العطار، الأسلوبية علم وتاريخ، فصول مج1، ع2، يناير، 1981، ص140. وانظر: د. شفيع السيد الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي ص169.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص184.

لتعميق المعنى الذي يعبّر عنه الحلاج، خصوصاً وأنه يختار كلمة (واحد) ليكررها، فهذه الكلمة (المفتاح) هي أشبه بكلمة سحرية تتغلب عليه، وتسيطر على حاله فيكررها بلا ملل مبرزاً ضربة إيقاعية معينة، بما تحمله هذه الضربة من أبعاد ودلالات للتأكيد على واحدية الله عند الحلاج مقابل ما اتهم به من مروق ديني، فكأنها ردٌ ضمني على ما اتهم به.

ومن أمثلة تكرار الشاعر للقافية في بيتين متتالين مع إضافة أل التعريف في واحدة وحذفها من الأخرى قوله[1]:

سرائر سرّي ترجمانٌ إلى سرّي	إذا ما التقى سرّي وسرّك في السرّ
وما أمرُ سرِّ السرِّ منّي، وإنما	أهيم بسرِّ السرِّ منه إلى سرّي

يورد الحلاج القافية هنا معرفة بأل في البيت الأول (السرّ) ومحذوفة منها في البيت الثاني (سرّي)، وقد تألفت هذه المقطوعة من أربعة أبيات منها بيتان تكررت فيهما قافية (السرّ) إضافة إلى تكرارها بتنويعاتها في الحشو تسع مرات، وتؤشّر كثافة التكرار إحدى عشرة مرة في بيتين متتالين إلى المبالغة في تأكيد غموض الحالة الصوفية التي يعيشها الشاعر، ورغبته في الاقتراب من هذا السر، واختراقه، وكشف حجبه، مثلما هي تعبير عن انشغاله به، فقد غلب عليه، فلم يعد يرى سواه، إنه الحاجز الذي يقف عنده، فالسرّ عند الصوفية "ما لا يملك الإنسان له رقابة أو إشراف فهو ألطف من الروح، كما أن الروح ألطف من القلب، وأما سر السر فهو ما لا يجوز أن يعلمه غير الله أو يطلع عليه غيره، لأنه سبحانه انفرد به دون الخلق"[2].

---

(1) ديوان الحلاج، ص44.

(2) د. حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ط2، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، د.ت، ص196.

والسرّ أيضاً وفق ما فسّره ابن هوازن القشيري بقوله "يحتمل أنها لطيفة مودعة في القالب كالأرواح، وأصولهم تقتضي أنها محل المشاهدة كما أن الأرواح محل للمحبة والقلوب محل للمعارف، وقالوا السر ما لك عليه إشراف، وسر السر ما لا اطلاع عليه لغير الحق وعند القوم على موجب مواضعاتهم ومقتضى أصولهم إ[ن] السر ألطف من الروح والروح أشرف من القلب. ويقولون الأسرار معتقة عن رق الأغيار من الآثار والإطلاق، ويطلق لفظ السر على ما يكون مصوناً مكتوماً بين العبد والحق سبحانه في الأحوال، وعليه يحمل قول من قال أسرارنا بكر لم يفتضّها وهم واهم"[1].

وقد يكرر الحلاج القافية في بيتين من المقطوعة مع إضافة حرف الجر في قافية دون الأخرى، كقوله[2]:

لبّيك لبّيك يا سرّي ونجواني   لبّيك لبّيك يا قصدي ومعناني

....

يا كلّ كلّي، وكلّ الكلّ ملتبسٌ   وكلّ كلّك ملبوس بمعنائي

فقد وردت (معنائي) قافية للبيتين مع اتصالها بحرف الجر في البيت الثاني، وتكرارها يفضي إلى إيقاع يعزّز سلسلة النداءات المتتالية للذات العلية فالشاعر يناجي معشوقه ويناديه، مضيفاً المنادى إلى ياء المتكلم في (يا سرّي)، (يا قصدي)، وتوابعهما (نجواني، معناني) في البيت الأول، ومضيفاً المنادى إلى اسم متصل بياء المتكلم (يا كل كلّي) في البيت الثاني ساعياً بذلك إلى استعطاف الحبيب الذي بات قصده ومقصده ومعناه فهو يلبّيه مراراً علّه يعرج إلى المراتب العليا ويحقق

---

(1) القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، د.ط، د.ت، ص76.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص146.

رغبته بالاتصال والفناء. ويأتي تكرار القافية هنا لتحقق في الآن ذاته الأثر الإيقاعي والدلالة المرجوة.

ومن أمثلة تكرار الحلاج للقافية في بيتين مع تغيير أزمنة الفعل المكرر، قوله[1]:

لما اجتباني وأدناني وشرّفني	، الكلّ بالكلّ أوصاني وعرّفني
لم يُبق في القلب والأحشاء	جارحةً إلاّ وأعرفه فيها ويعرفني

تكررت القافية في بيتين متاليين مع تغيير زمن الفعل فقد ورد في البيت الأول فعلاً ماضياً (عرّفني) مع التشديد وورد في البيت الثاني فعلاً مضارعاً (يعرفني) دون التشديد وهذا التكرار حمل معنى التكرار التأكيدي. إذ يؤكد الشاعر على موقف العارف الذي استوفى أحكام المقامات بالمجاهدات والرياضات والعبادات حتى ارتقى في علاقته مع الذات العليا إلى مرتبة العارف "الذي محيت رسومه وفنيت هويته بهوية غيره وغيبت آثاره بآثار غيره"[2] كما يعبّر أبو يزيد البسطامي.

فاختلاف زمن الفعلين هنا إضافة إلى الإيقاع الذي أوحى به في المقطوعة، يؤشر إلى علاقة الشاعر مع معشوقه (الذات العليا) تلك العلاقة التي كانت دائمة الحركة والتبدل؛ فاجتباه المعشوق وقرّبه وشرّفه وأعطاه موقع الوصاية كالأنبياء حتى تتحقق له المعرفة بالله و"هي تحقيق العلم بإثبات الوحدانية ويقل نسيان غير الله"[3].

---

(1) ديوان الحلاج، ص53.

(2) القشيري، الرسالة القشيرية، ص243.

(3) المصدر نفسه، ص241.

ومن أمثلة تكرار القافية في المطالع والخواتيم دون تغييرات قوله[1]:

أنا مَن أهوى ومَن أهوى أنا	نحن روحان حللنا بَدَنا
نحن مذ كنّا على عهد الهوى	تُضرَب الأمثال للناس بنا
فإذا أبصرتني أبصرتَهُ	وإذا أبصرته أبصرتنا
أيها السائل عن قصتنا	لو ترانا لم تفرّق بيننا
روحُهُ روحي وروحي روحُهُ	مَنْ رأى روحين حلّتْ بَدَنا

جاءت في هذه المقطوعة لفظة القافية (بدنا) في البيت الأول (مفتتح المقطوعة)، وفي البيت الأخير (ختام المقطوعة). فكأن المقطوعة دائرة ابتدأت واختتمت بالنقطة ذاتها، وهذا يوحي بأن الشاعر يدور في فلك معنى ما ولا يخرج عليه بل يعزّزه كلما أتيح له ذلك فهو يدور في فلك من يحبّ (الذات العليا) بحيث تصبح المسافة بينه وبين هذه الذات (مركز الدائرة) ثابتة عند جميع النقاط التي يقف عندها، ويصبح هذا المركز متعيناً له من أي جهة نظر إليه، فشدة الحب والتعلّق تخرجه عن المنطق فيلجأ إلى الشطح، فكأن الحب العاشق يشتطّ في التعبير عن حبه وتعلقه، ويبالغ في اقترابه، فيقترب من نفسه أحياناً ليصل إلى حالة أقرب إلى الجنون والغياب عن الوعي والخروج عن المألوف.

وهذا التكرار يمنح المقطوعة إيقاعاً موسيقياً يشبه القطعة الموسيقية التي شابه استهلالها قفلتها فلفظة (بدنا) في مطلع المقطوعة توحي بضربة إيقاعية معينة تعلن ابتداء الدلالة التي يؤشر فيها إلى علاقته مع الذات العليا، تلك العلاقة الملحة التي يسعى فيها الحلاج إلى اجتياز مقامات وأحوال كي يصل

---

1) شرح ديوان الحلاج، ص279.

إلى معشوقه ويفنى فيه فناءً مطلقاً حتى يصبح هو (هو) . ويختتم المقطوعة بتأكيد نفس الدلالة التي أوحى بها في البيت الأول ونفس الضربة الإيقاعية الأولى (بدنا).

ومن تكراره القافية في المطالع والخواتيم مع المراوحة بين مشتقات صيغة واحدة قوله[1]:

عجبتُ منكَ ومنّي ... يا منيةَ المتمنّي

ادنيتني منك حتى ... ظننتُ أنّك أنّي

وغبتُ في الوَجْد حتى ... أفنيتني بكَ عنّي

يا نعمتي في حياتي ... وراحتي بعد دفني

ما لي بغيرك أنسٌ ... إذ كنتَ خوفي وأمني

يا مَنْ رياض معانيـ ... ـه قد حوتْ كلّ فنّ

وان تمنيتُ شيئاً ... فأنتَ كلّ التمنّي

جاءت القافية الأولى المكررة في مطلع المقطوعة اسم فاعل (المتمني)، واختتمت المقطوعة بمصدر (التمني)، والقافيتان تشتركان في الفعل (تمنّى) وتوحيان بفكرة التدوير التي أشير إليها في المثال السابق، فالشاعر هنا ينادي معشوقه بأنه منية المتمني ثم يسرد المقامات والأحوال التي عبرها في عروجه إلى الذات العلية الدنوّ والغياب في الوجد والفناء والأنس... ثم يعود فيؤكد أن أمنيته هي الذات العلية ويبدو الإيقاع واضحاً من خلال هذا التكرار الذي تعزّز بلفظة (منية) في البيت الأول، وبالفعل (تمنيت) في البيت الأخير.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص285.

ومن أمثلة تكرار القافية عند الحلاج تكراراً تاماً قوله[1]:

رأيتُ ربّي بعينِ قلبــــي	فقلتُ: مَنْ أنتَ؟ قال: أنتَ
فليس للأين منكَ أينٌ	وليس أينٌ بحيث أنتَ
أنت الذي حزتَ كلّ أين	بنحو لا أين، فأين أنتَ؟
وليس للوهم منك وهم	فيعلم الوهم أين أنتَ؟!
وحزتَ حدّ الدنو حتى	لم يعلم الأين أينَ أنتَ
ففي فنائي فنا فنائي	وفي فنائي وجدتُ أنتَ
في محو اسمي ورسم جسمي	سألتُ عنّي فقلتُ: أنتَ
أشار سرّي إليكَ حتى	فنيتُ عنّي ودمتَ أنتَ
وغاب عني حفيظُ قلبي	عرفتُ سرّي فأين أنتَ
أنت حياتي وسرّ قلبي	فحيثما كنتُ كنتَ أنتَ
أحطتَ علماً بكلّ شيءٍ	فكلّ شيءٍ أراه أنتَ
فمُنْ بالعفو يا إلهي	فليس أرجو سواك أنتَ

يبدو تكرار القافية في هذه القصيدة لافتاً، فقد كرر الشاعر الضمير المنفصل (أنت) في قافية اثني عشر بيتاً هي عدد أبيات القصيدة وخمس عشرة مرة مع الحشو، وقد عدّ القدماء استخدام الكلمة نفسها في القافية مرتين عيباً فكيف يكون الحال مع تكرارها طوال القصيدة؟ كما يفعل الحلاج هنا، إذ يكررها بشكل يخالف فيه تلك الضوابط، بل يعدل فيه عن السائد إذ من النادر أن يكرر شاعر القافية ذاتها بهذا الكمّ، بل لعل هذا النمط مما يعدل فيه عن الشعر العربي، ووروده بهذا الجلاء يجعله ملمحاً يميز الحلاج، ويفترق به عن غيره.

(1) ديوان الحلاج، ص32.

فإيراد (أنت) هنا بهذا التكثيف يؤكد إلحاحها عليه وسيطرتها على فكره بشكل كبير جداً، فقد تلبّسته حتى بات عاجزاً عن التفلت منها، فهو هنا خارج عن الإحساس الطبيعي بالأشياء ولأن الحالة التي تسكنه هنا -الوجد الصوفي والرغبة بالوصول إلى الذات العليا- حالة تخرج عن المستوى الطبيعي نجده لا واعياً - ربما - يلجأ إلى مستوى من تكرار القافية يتآلف فيه الضوابط - كما ورد - ليتناسب مع تعبيره عن حالته الوجدانية، وتوحي القافية المكثفة بقدر عال من اللهاث والتعب وشدة التعلق والموقع الشعوري الخاص للمخاطب إذ ملكَ عليه كل الآفاق حتى لم يعد يرى سواه، ويؤكد بهذا التكرار واحدية الله عند الحلاج وهو معنى ألحّ عليه في غير مقطوعة، لكن طريقته في التعبير عن حبه وتنزيهه قد تبدو غريبة وغير مألوفة فتؤدي إلى معان ظاهرية لا يريدها الشاعر ولا يقصدها.

ويضفي التكرار ضربات إيقاعية مميزة لا تحسّ بها الأذن فقط بل ينفعل معها الوجدان كله مما ينفي أن يكون هذا التكرار ضعفاً في طبع الشاعر أو نقصاً في أدواته الفنية فهو نمط أسلوبيّ له ما يسنده في إطار الدلالة الحلاجية.

ختام القافية

لعل ختام القافية إضافة إلى الرويّ، مما يعلق بوعي المتلقي وسمعه، ولذلك يمكن الاهتمام به في إطار التحليل الصوتي من خلال محورين همة القافية المطلقة وتضم الوصل المكسور والوصل المضموم والوصل المفتوح. والقافية المقيّدة

أ- القافية المطلقة :

الوصل المكسور:

غلبت الكسرة (الوصل المكسور) على نهايات قوافي الحلاج، فالرويّ عنده رد مكسوراً في نصف أشعاره تقريباً فقد بلغت نسبة استخدامه له خمسة عشرين ومائتي [225] بيت أي ما نسبته (45.27٪)، وهي نسبة عالية يمكن أن كون مؤشراً على علوّ انفعال الشاعر، كما تتناسب مع المضمون الصوفي العام لذي يتحرك فيه الحلاج وخصوصية التجربة التي يحاول تمثلها في شعره.

ومن أمثلة ذلك قوله[1]:

لبّيك لبّيك يا سرّي ونجوائي
لبّيك لبّيك يا قصدي ومعنائي

أدعوكَ بل أنتَ تدعوني إليك فهل
ناديتُ إيّاكَ أم ناديتَ إيّائي

يا عينَ عينِ وجودي يا مدى هممي
يا منطقي وعباراتي وإيمائي

---

[1] شرح ديوان الحلاج، ص146.

يا كلُّ كلّي ويا سمعي ويا بصري

يا جملتي وتباعيضي وأجزائي

....

....

تتألف هذه القصيدة من تسعة عشر بيتاً جاء رويها مكسوراً، وأضفى هذا الصوت المكسور إيقاعاً خاصاً انسجم مع إيقاع الحشو الذي تكرر فيه الكسر مراراً، ولعل الصوت المنخفض (المكسور) يدل على "الانهيار والبثّ والحزن والحرقة"[1]. كما أن "الصوت المخفوض أو المنكسر أو الوطيء، هو ألين بالذات وأولى بحميميتها من سواه في هذا المقام، وذلك على أساس أنه يتلاءم في اللغة العربية، مع ياء الاحتياز (ياء المتكلم) الدالّة على الامتلاك والأحقية"[2].

وفي هذه القصيدة يقف الحلاج مناجياً الذات العليا محاوراً إياها عبر النداء المتضمن في معنى المفعول المطلق [لبيك]، والفعل [ناديت]، وأداة النداء [يا] كما في قوله من القصيدة [يا عين عين وجودي، يا مدى هممي، يا منطقي وعبارتي وإيمائي، يا كل كلي، يا بصري، يا جملتي وتباعيضي وأجزائي، يا كلّ كلي، يا من به علقت روحي، يا قوم هل يتداوى الداء بالداء، يا ويح روحي من روحي، يا سكني، يا عيش روحي، يا ديني ودنياي][3] حيث يبث همهُ وحزنه من شدة حبّه للذات العليا ورغبته في الوصول إليها.

---

(1) عبدالملك مرتاض، السبع معلقات: مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصها، ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص222.

(2) المرجع نفسه ص222.

(3) انظر: مبحث أسلوب النداء في الفصل الثاني.

ولعلّ توسط الكسرة بين الفتحة والضمة داخل الجهاز النطقي من الناحية البيولوجية، يُلمح إلى حالة الصوفي، فهو في حالة انتقال دائم إذ يعبر من حال إلى حال، وكثيراً ما يتوسط بين ما هو مادي محسوس وما هو معنوي روحي، وبين ما هو جزئيٌ وما هو كلّي، وبين حضور وغياب، وقرب وبعد، ووصل وافتراق، وترح وسرور.. الخ، يتجلى بعض من هذا في قوله[1]:

غِبتَ وما غِبتَ عن ضميري	فمازجتْ ترحتي سروري
واتّصل الوصلُ بافتراق	فصار في غيْبتي حضوري
فأنت في سرِّ غيب همّي	أخفى من الوهم في ضميري
تؤنسني بالنهار حقاً	وأنتَ عند الدّجى سميري

فوصل هذه المقطوعة مكسور، وجلّ معانيها تدور حول حال الحلاج المتقلّب بين الأضداد، فترحه تمازج سروره، ووصله يتصل بافتراقه، وفي غيبته صار حضوره. الخ.

---

[1] شرح ديوان الحلاج، ص212.

الوصل المضموم:

عند استعرا...س القوافي التي ختمت بضمة (وصلها مضموم)، يتبين أنها وردت في ما يقارب ربع الديوان إذ وقعت في تسعة وعشرين ومائة [129] بيت، ونسبتها (%25.95).

ومن أمثلتها قول الشاعر[1]:

كفرتُ بدين الله والكفر واجبٌ عَلَيَّ وعند المسلمين قبيحُ

وقوله[2]:

وحرمةِ الودِّ الذي لم يكن يطمع في إفساده الدهرُ
ما نالني عند هجوم البلا بأس ولا مسّني الضرُّ
ما قُدّ لي عضوٌ ولا مفصل إلا وفيه لكم ذكرُ

وقوله[3]:

جحودي[4] لك تقديس وظنّي فيك تهويسُ
وقد حيّرني حبٌّ وطرف فيه تقويسُ
وقد دلّ دليل الحـ ـبِّ أن القرب تلبيسُ
ومـــــا آدم إلاّك ومَنْ في البَيْنِ إبليسُ

جاء وصل المقطوعات المتقدمة مضموماً، ويبدو الشاعر فيها متظاهراً بالقوة، محاولاً التماسك ومجاهدة النفس على المواجهة والجلد فيُظهر شيئاً من العزّة والأنفة ويبطن تواضعاً وعشقاً للذات العلية ولعلّ الصوت المضموم "يجسّد الفخر والاعتزاز والشموخ والتعالي"[5] وهو معنى يبدو في ظاهر ما تقدم من أمثلة.

---

(1) المصدر نفسه، ص181.

(2) : ح ديوان الحلاج، ص206.

(3) المصدر نفسه ص220.

(4) وردت في الشرح [جحودي]، وتثبت كما وردت في الديوان ص47.

(5) عبدالملك مرتاض، السبع معلقات ص242.

الوصل المفتوح:

اما الأبيات التي جاء وصـل قافيتـها مفتوحاً فاثنـان وتـسعون [92] بيتـاً ونـسبتها (18.5٪) وهي نـسبة أدنى من الكـسر والضـم ويمتاز الفتح عند النطق به بانعدام "أنواع الاعتراضات أو العقبات مـن طريـق الهـواء وينشـأ عـن انعـدام الاعتراضات أن ينعدم وجود أي احتكاك يصاحب النطق"[1]، ولـذا فإنها تـسمع بوضـوح من مسافة أبعد كثيراً مما يسمع غيرها من الأصوات ولما كـانت أصـوات اللين ذات نسب مختلفة في الوضـوح السمعي- فأصوات اللين المتسعة أوضح من الضيقة- فإنَّ الفتحة أوضح من الضمة والكسرة[2]، ولعـل الفتـح ينـسجم مـع الوضوح والكشف.

يتمثل ما تقدّم في قوله[3]:

فإنْ جلاك الهجرُ في ظلمـةٍ	فـبرُ في مشاعِل نور الصفا
وقل للحبيب تـرى ذلّتـي؟!	فجُدْ لـي بعفـوك قبل اللّقا
فوالحبِّ لا تنثني راجـعاً	عن الحب إلا بعوْض المُنى

وقوله[4]:

تنكرتُ في الأديان جدَّ بُحقـقٍ
فألفيتُها أصلاً لـه شعـبٌ جمّا

---

(1) سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام ط1، عالم الكتب القاهرة 2000، ص213.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ط5، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1979، ص86-87.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص140.

(4) المصدر نفسه ص274.

فلا تَظُنَّنْ للمرء ديناً، فإنـه

يصدُّ عن الأصل الوثيق، وإنَّما

يطالبه اصْلٌ يُعَبِّـرُ عـنـه

جميعَ المعالي والمعاني فَيَفْهـما

ارتبط صوت الفتحة فيما تقدم بدلالة المقطوعتين، ففيهما يحاول الشاعر أن يوصل رسالة تعبر عن فكره وطريقته، ويرغب أن يكون تعبيره واضحاً ورسالته جلية؛ فيلجأ إلى الفتح المتمثل في وصل المقطوعتين. وهو ما يتناسب مع المعنى الصريح الذي قصد إليه في نظرته إلى الأصل الواحد للأديان. ولم يتبع الحلاج مبدأ التقية (الحذر)، ولم يحذر من أن تنكشف أسراره وطريقته ومبادئه.

ب- القافية المقيدة:

أما القوافي ذات الروي الساكن (القافية مقيّدة)، فقد جاءت في واحد وخمسين [51] بيتاً بنسبة (10.26٪).

كما في قوله[1]:

طلعتْ شمسُ من احبّ بليل	فاستنارت فما لها من غروبْ
إنّ شمس النهار تغرب بالليـ	ـل، وشمس القلوب ليس تغيبْ
مَنْ احبّ الحبيبَ طار إليه	اشتياقاً إلى لقاء الحبيبْ

وقوله[2]:

مُزجتْ روحُكَ في روحي كما	تُمزج الخمرةُ بالماء الزلالْ
فإذا مسّك شيءٌ مسّني	فإذا أنتَ أنا في كل حالْ

يبدو استخدام الشاعر للرويّ الساكن قليلاً، ولعل هذا يؤشر إلى حالة التوتر والاضطراب والحركة الدائمة عند الحلاج، وانخفاض الهدوء والسكون والاتزان، فقد كانت حياته حركة دائمة وصراعاً مع السلطة ورحلات ودعوة؛ وانسجاماً مع هذه الحركة وعدم الثبات في الصوفية، لجأ الحلاج لا واعياً إلى الإكثار من الخاتمة المتحركة لقصائده ومقطوعاته تعبيراً عن مشاعره وأفكاره ورغبته بالعروج.

ورغم أن الرويّ في المثالين المذكورين جاء ساكناً، إلا أن التذييل في قافيتيهما قد أغنى عن الوصل، فضلاً عن كثافة الألفاظ المتضمنة معنىً فيه حركة مثل [طلعت، تغرب ، تغيب، فاستنارت، طار، لقاء] في المقطوعة الأولى ، و[مزجت، تمزج، مسّك مسّني] في المقطوعة الثانية، فمن خلال المعنى المتحرك في هذه الألفاظ بث الاضطراب ونفى السكون.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص160.

(2) المصدر نفسه، ص251.

الإيقاع الداخلي

التكرار الكمي للأصوات

التفت الشعراء إلى ظاهرة التكرار من خلال إعادة وحدات صوتية معينة تجمل النص الشعري يحفل بالإيقاعات المتنوعة، التي تغني الجانب الإيحائي والتعبيري فيه.

ومما يلاحظ على شعر الحلاج استخدامه لحروف معينة بكثافة تفوق حروفاً أخرى: فقد يعزّز حرف القافية بتكثيف الحرف ذاته في حشو الأبيات، أو يكثف استخدام حروف معينة في حشو الأبيات مع اختلاف حرف القافية، أو يقوم بتكثيف حرف معين في بعض الأشطر وتكثيف حروف أخرى في الأشطر المقابلة لها.

أ- الأصوات المهموسة :

يبدو استخدام الحلاج للأصوات المهموسة لافتاً جداً، والصوت المهموس هو "الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حال النطق به"[1]، وتتألف من الأصوات التالية: التاء، الثاء، الحاء، الخاء، السين، الشين، الصاد، الطاء، الفاء، القاف، الكاف، الهاء.

وبيان ذلك تمثيلاً قول الحلاج في قصيدة تألفت من عشرين بيتاً[2]:

اقتلوني يا ثقاتي	إنّ في قتلي حياتي
ومماتي في حياتي	وحياتي في مماتي
أنا عند محو ذاتي	من أجلّ المَكْرُمات

(1) كمال . علم اللغة العام ص87.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص166.

وبقائي في صفــاتـي	من قبـح الـسيـئـاتِ
سئمتْ روحي حياتي	في الرّسوم الباليـاتِ
فاقتلوني واحرقـوني	بعظمــي الفانيـاتِ

....

يلجأ الحلاج في هذه القصيدة إلى تكرار حرف القاف في ثلاث عشرة لفظة هي [اقتلوني، ثقاتي، قتلي، بقائي، قبح، فاقتلوني، واحرقوني، القبـور، الباقيـات، قبر، سقي، ساقيات، سواق]، وحرف القاف في ذاته يحمل قدراً من القوة والقـسوة والخشونة، وهو "صوت وقفيّ لهوي مهموس فيـه بعـض القيـمة التفخيميـة"[1] وللنطق به "يندفع الهواء من الرئتين ماراً بالحنجرة فلا يحرك الوترين الصوتيين ثم يتخذ مجراه في الحلق حتى يصل إلى أدنى الحلق من الفم، وهناك ينحبس الهواء باتصال أدنى الحلق (بما في ذلك اللهاة) بـأقصى اللسـان. ثـم ينفصـل العضـوان انفصـالاً مفاجئاً فيحدث الهواء صوتاً انفجارياً شديداً"[2].

ولعل تكرار القاف إلى جوار ما يحمله من دلالة صوتية، ينسجم مع الدلالة التي يحملها النـص ويعمقـها ويؤكدهـا؛ فعشـق الحـلاج للـذات الإلهيـة، ورغبته الوصل يدفعه نحو الموت الذي لا بـد -في نظره- مـن اجتيـازه كـي ينتقـل مـن الجزئي إلى الكلي، الذي يعدّه الحياة الحقيقية، وكي يحقق ذلك يـستدرج النـاس إلى قتله، وهو قـسوة على ذاته ما بعدها قـسوة.

فكأن رحلة عبور القاف من أقصى الحنك إلى أدناه وهي رحلة فيـها مشـقة، هي ذاتها رحلة الانتقال التي يـسـعى إليـها الحـلاج مـن الحيـاة إلى المـوت -الحيـاة الحقيقية في نظره- بما فيها من مجاهدة ورياضات حتى يتحقق له الوصول. كمـا أن

---

[1] فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ص163. وانظر كمال بشر، علم اللغة العام، ص163.

[2] إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص86 - 87.

بعض الألفاظ التي وردت فيها القاف تحمل ذاتها دلالة تؤشر إلى الفناء، مثل [اقتلوني، احرقوني، القبور، قبر].

وفي القصيدة نفسها تتبدّى الكثافة الشديدة لصوت التاء، فإلى جوار مجيئه رويّاً، فقد تكرر في الحشو بشكل لافت، والتاء "صوت شديد مهموس"[1] وفي تكونه "لا يتحرك الوتران الصوتيان، بل يتخذ الهواء مجراه في الحلق والفم حتى ينحبس بالتقاء طرف اللسان بأصول الثنايا العليا، فإذا انفصلا انفصالاً فجائياً سمع ذلك الصوت الانفجاري"[2]، فالتاء صوت انفجاري "تنفطر معه لإخراج الهواء كأنه آهة حبيسة ذبيحة"[3].

وهكذا يجمع الحلاج في هذه القصيدة بين حرفين مهموسين هما (القاف والتاء) أحدهما فيه قيمة تفخيمية (القاف)، والثاني يميل إلى الترقيق (التاء).

وربما يستدل بالهمس إلى طريقة الصوفية التي تميل إلى مناجاة الذات العليا استعطافاً وطلباً للوصول، ولذلك جمع بين حرف مفخم يوحي بدلالة الخشونة والقسوة التي تتلبس دعوة القتل، وحرف مرقق يوحي بالجانب العاطفي الوجداني في علاقته مع الذات العليا (معشوقه)، مع العلم أن الأصوات المهموسة مجهدة للتنفس إذ يحتاج النطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المجهورة[4].

لذا تكاد هذه الأصوات (صوت التاء والقاف) تحمل حقيقة الألم والأنين المتولد عن حالة الوجد التي يعانيها الشاعر، والتكرار الكمي لهذه الأصوات التي أوحت بموسيقية معينة وأضفت ضربات إيقاعية بارزة تشعر بحال الشاعر وما ألمّ به.

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص61.
(2) المرجع نفسه ص61.
(3) رجاء عيد التجديد الموسيقي في الشعر، ص11.
(4) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص32.

ب- أصوات الصفير:

اعتنى الحلاج بتكرار كثير من الأصوات الاحتكاكية التي تنتمي إلى مجموعة الأصوات الصفيرية، إذ تبدو كثافة استخدامه بعض الأصوات الصفيرية كالشاء والسين والشين والصاد والفاء سمة في شعره مع اختلاف هذه الأصوات في نسبة وضوح صفيرها، فأعلاها صفيراً هو ال... والصاد[1].

فلم يقتصر في كثير من نماذجه على صوت السين حين يكون روياً فقط بل تكررت أصوات الصفير الأخرى في حشو مقطوعاته وقصائده بشكل لافت مما أكد القيمة التعبيرية لها ولم تقتصر على كونها أصواتاً وقف عليها الشاعر واقتضاها الروي عند تناغم الوزن والنحو والمعنى.

ومن أبرز الأمثلة على ما تقدم قوله[2]:

سكوتٌ ثم صمتٌ ثم خرسٌ	وعلمٌ ثمّ وجدٌ ثم رمسٌ
وطينٌ ثم نارٌ ثم نورٌ	وبردٌ ثم ظلٌّ ثم شمسٌ
وحزنٌ ثم سهلٌ ثم قفرٌ	ونهرٌ ثم بحرٌ ثم يبسٌ
وسكرٌ ثم صحوٌ ثم شوقٌ	وقربٌ ثم وصلٌ ثم أنسٌ
وقبضٌ ثم بسطٌ ثم محوٌ	وفرقٌ ثم جمعٌ ثم طمسٌ
عباراتٌ لأقوامٍ تساوت	لديهم هذه الدنيا وفَلْسٌ
وأصوات وراء الباب لكنْ	عبارات الورى في القرب همسٌ

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص218.

وآخــر ما يؤول إليه عبـدٌ إذا بلـغ المـدى حـظٌ ونفـسٌ

لأن الـ[illegible] خــدّام الأمـاني وحقّ الحـقّ في التقديس قـدسٌ

يكرر الحلاج في هذه القصيدة المؤلفة من تسعة أبيات صوت الســين ست عشرة (16) مرة في الرويّ والحشو [سكوت، خرس، رمس، شمس، سهل، يبس، سكر، أنس، بسط، طمس، تساوت، فلس، همس، نفس، التقديس، قدس]، إضافة إلى تكرار صوت الصاد [صمت، صحو، وصل، أصوات]، ويمتاز هذان الصوتان بصفيرهما العالي، إذ أن مجرى هذه الأصوات "يضيق جداً عند مخرجها، فتحدث عند النطق بها صفيراً عالياً لا يشركها في نسبة علوّ هذا الصفير غيرها من الأصوات"[1]، وفضلاً عن تكرار الشاعر صوتي السين والصاد فإنه يكرر أصواتاً صفيرية أخرى مثل صوت الثاء ذي الصفير المنخفض الذي يتكرر في القصيدة عشرين مرة عبر تكرار حرف العطف (ثمّ)، كما يكرر صوت الفاء ذات الصفير المنخفض أيضاً [نفر، فرق، فلس، نفس].

- يلاحظ هنا أن الحلاج يجمع بين الأصوات العالية الصفير والمنخفضة الصفير، وتتمايز هذه الأصوات على "قدر ضيق المجرى عند المخرج"[2].

ولتكرار الأصوات الصفيرية أولاً، وتوازيها بين صوت ذي صفير عال وآخر ذي صفير منخفض ثانياً، وما يوحي به هذا الارتفاع والانخفاض في الصفير من حركة تنفس مضطربة، وقلقة غير مستقرة، دلالة على نفسية الشاعر التي تحمل قدراً من الأسى والحرقة والحسرات تتخللها الحيرة والإنهاك المعنوي والجسدي من الرياضات والمجاهدات، فهو لا يثبت في مقام، ولا يستقر على حال،

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص74.

(2) المرجع [illegible] 75.

فأحوال الصوفية في حركة دائمة بين ارتفاع وانحدار، بين سكر وصحو، بين قبض وبسط، بين برد وظلّ.. الخ.

فإذا أضيف إلى ما تقدم تكراره للقاف في القصيدة ذاتها كما في [قتر، شوق، قرب، قبض، فرق، القرب، الخلق، حقّ الحقّ، التقديس] بما يحمله القاف - وهو الصوت اللهوي المهموس المفخم- من دلالات، يكتمل المعنى الذي يوحي به النص، وكأن الحلاج يعلو بصوته، ويكشف ما يكنّه من أسرار وعبارات بينما يلجأ الآخرون إلى الهمس بها همساً أو كتمانها.

ويعزّز ما تقدم من عدم قدرة الحلاج على الاستسرار، وما ينتج عن ذلك من كشف وجدانه، ورغبته في الاتصال، ما يقوله في المقطوعة [illegible][1]:

حَوَيْتُ بكلّي كلّ كلك يا قدسي تكاشفني حتى كأنكَ في نفسي
أقلّب قلبي في سواك فلا أرى سوى وحشتي منه وأنتَ به أنسي
فها أنا في حبس الحياة مُمَنَّعٌ من الأُنْس فاقبضني إليك من الحبسِ

وتشيع في هذه المقطوعة الأصوات المهموسة ؛ فقد جمع بين صوتين شديدين مهموسين هما القاف والكاف، وبين صوتين رخويين مهموسين عالي الصفير هما السين والشين [2]، وينسجم هذا المناخ من الأصوات مع رؤية [illegible] للحياة بوصفها مسيرة حبس، بينما الموت (القبض) سبيل للحرية والنجاة.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص225.

(2) انظر: إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص 75-76.

وفي المقطوعة التالية يكثف الحلاج تكرار حرفي السين والشين بشكل يزيد من حضور هذه الظاهرة بوصفها ملمحاً أسلوبياً عنده. يقول[1]:

مَنْ سارروه فأبدى كلّ ما ستروا	ولم يراع اتصالاً كان غشّاشا
إذا النفوس أذاعت سرّ ما علمت	فكلّ ما حملت من عقلها[2] حاشا
مَنْ لم يصن سرّ مولاه وسيّده	لم يأمنوه على الأسرار ما عاشا
....	....

تتألف هذه القصيدة من عشرة أبيات كرر الشاعر فيها صوت السين ست عشرة مرة، وصوت الشين أربع عشرة مرة وصوت الصاد خمس مرات. فالحروف الصفيرية تكررت إذن خمساً وثلاثين مرة، بشكل يتوائم وينسجم مع موضوع المقطوعة ودلالتها المتعلقة بكشف الأسرار الصوفية وسترها وموقف الشاعر منها.

وفي مقطوعة أخرى تتألف من ثلاثة أبيات يورد الحلاج صوت الشين عشر مرات ما بين حشو ورويّ، يقول[3]:

نسمات الريح[4] قولي للرشا	لم يزدني الوِرْدُ إلا عطشا
لي حبيبٌ حبه وسْطَ الحشا	إنْ يشا يمشي على خدي مشى
روحُه روحي وروحي روحه	إن يشا شئتُ وإن شئتُ يشا

(1) شرح ديوان الحلاج، ص 226.

(2) وردت في الشرح [غفلها]، وثُبت كما وردت في الديوان ص48.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص229.

(4) وردت في الشرح [يا نسيم الريح]، ونثبت كما وردت في الديوان ص50.

اتبع الحلاج في هذه المقطوعة طريقة الشعراء العذريين في التعبير عن الحب، إذ تعرض "لوصف دقائق المشاعر الإنسانية مع بداية انزياحه نحو الأسلوب الرمزي في التعبير"[1].

يشيع صوت الشين في هذه المقطوعة في جميع الأشطر عدا الشطر الخامس حيث تسيطر على الشاعر لفظتا [روحه، روحي] فيكررهما مضيفاً بهما إيقاعاً صوتياً ناتجاً عن تكرار الصوت المهموس (الحاء)، والجناس الصوتي بين روحه وروحي، ثم يعود صوت الشين إلى الظهور بعد انقطاع من شطر كامل فيعود الإيقاع الذي لمس من أول المقطوعة، فمجيء الشطر الخامس مخالفاً للأشطر الأخرى صنع انزياحاً صوتياً عما اعتادته الأذن على مدار أربعة أشطر لكنه يعود في الشطر الأخير إلى ما شاع من إيقاع منذ بداية المقطوعة.

وهذه المقطوعة تتوفر على ملامح إيقاعية متنوعة؛ تتمثل في الجناس الاشتقاقي عبر تقليبات الكلمة ومشتقاتها كما في (حبيب/ حبّه)، (يمشي/ مشى)، (يشاء شئت)، (روحه/ روحي) وهذا يؤدي إلى تماثلات وتشابهات صوتية في كل [illegible].

كما يتمثل في هذه المقطوعة توافق صورة العروض والضرب في بيتين متتاليين؛ ففي البيت الأول جاءت قافية الصدر (للرشا) موافقة لصورة قافية العجز (عطشا)، وفي البيت الثاني جاءت قافية الصدر (الحشا) موافقة لقافية العجز ([illegible])، وتضفي هذه التوافقات ضربات إيقاعية غنية.

كما يتمثل في هذه المقطوعة قلب الشاعر للتراكيب أو الجمل ذات الإيقاع الواحد والتركيب المتقارب كما في (روحه روحي/ روحي روحه)، و(إن يشا شئت/ إن شئت يشا).

---

(1) أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، رابطة الكتاب الأردنيين ط1، 1995، ص165.

ج - صوت الهاء :

كما يكرر الحلاج صوت (الهاء) وهو أيضاً صوت مهموس في كثير من المواضع، ومن ذلك ما جاء في قوله[1]:

دنيا تخادعني كأنـــ	ـني لست أعرف حالها
حظر الإله حرامها	وأنا اجتنبت حلالها
مدّت إليّ يمينها	فرددتها وشمالها
ورأيتها محتاجة	فوهبت جُملتها لها
ومتى عرفتُ وصالها	حتى أخاف ملالها

يكرر الشاعر صوت الهاء في هذه المقطوعة المؤلفة من خمسة أبيات إحدى عشرة مرة، تتوفر عشر مرات منها على توافق صوتي قائم من اتصالها بالألف، كما في: [حالها، حرامها، حلالها، يمينها، فرددتها ، شمالها ، رأيتها، لها، وصالها، ملالها] ومرتين دون اتصال بـ"الألف كما في [الإله، فوهبت]، والهاء "صوت رخو مهموس، عند النطق به يظل المزمار منبسطاً دون أن يتحرك الوتران الصوتيان ولكن اندفاع الهواء يحدث نوعاً من الحفيف يسمع في أقصى الحلق أو داخل المزمار"[2].

وردت الهاء في الروي والحشو، وتوزعت في أكثر المواضع بشكل يحقق توافق صور العروض والضرب (ترانق القوافي)، وجعلت قافية البيت الثاني [حرامها] موافقة لقافية ضربه [حلالها]، وقافية عروض البيت الثالث [يمينها] موافقة لقافية ضربه [شمالها]، وقافية عروض البيت الخامس [وصالها] موافقة

(1) شرح ديوان الحلاج، ص250.

(2) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص88.

لفعيه ضربه [ملاها]، مما منح المقطوعة إيقاعاً وجنساً صوتياً يوازره الطباق الواضح بينها فهي كلمات متشابهة صوتياً متنافرة معنوياً فالحرام ضد الحلال، واليمين ضد الشمل، والوصل ضد الملال [أحدث الشاعر فضلاً عن التجانس الصوتي تضاداً دلالياً عبر الطباق بين الألفاظ الآنفة الذكر].

وقد وردت الهاء في أغلب الألفاظ ضميراً يعود على غائب هو الدنيا، ويوحي تكرارها بهذه الكثافة بشيء من اللهاث والضيق والتعب الذي يبدو على الحلاج، إذ "يتخذ الفم عند النطق بالهاء وضعاً يشبه الوضع الذي يتخذه عند النطق بأصوات اللين"[1] التي ترتبط بنفس عميق يوحي بالتأوه ولما كانت الألف تتلو الهاء في معظم الألفاظ، فقد تأكد المعنى المشار إليه.

ويعزز هذه الدلالة تكرار صوت الحاء التي تشارك الهاء في كونهما من الأصوات الحلقية والمهموسة[2]، فعند النطق بالحاء "يندفع الهواء ماراً بالحنجرة فيحرك الوترين الصوتيين حتى إذا وصل إلى وسط الحلق ضاق المجرى"[3]، وقد جاءت الحاء في الألفاظ التالية [حالها، حظر، حرامها، حلالها، محتاجة، حتى].

---

1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص88.

2) المرجع نفسه، ص88.

3) المرجع نفسه، ص88.

د – النون أو الصوت النواح:

أكثر ما مرّ فيما سبق يتصل بشيوع الأصوات المهموسة عند الحلاج. ولا يعني ذلك أنه اكتفى بها، بل يبدو ذلك مظهراً من مظاهر انسجام الصوت مع المعنى وشدة ارتباطهما عنده. ولعلها تكون أصوات التجوى، والحوار الوجداني، والكشف عن الوجدان. لكنه خرج أحياناً عن هذا الشيوع إلى أصوات مجهورة تنسجم مع الدلالة التي يقصدها، مثلما تكمل الدور الذي اضطلعت به الأصوات المهموسة.

ولعل صوت النون أوضح الأصوات المجهورة التي شاعت في شعره. وأول ما يُعرف من أمرها أنها تسمى "الحرف النوّاح"[1] أي أنها ترتبط بالبكاء، وما يسبب البكاء، مثلما أنها تتناسب من حيث قيمتها الإيقاعية مع التعبير عن هذا المعنى وأدائه.

ومما يمثل شيوع صوت النون عنده، ما ورد في أطول قصائده التي تتكون من أربعة وثلاثين بيتاً بناها على رويّ النون ومنها[2]:

إنّ كتابي يا أنا	عن فرطِ سقم وضنى
وعن فؤادٍ هائم	وعن سقام وعنا
وعن بكاءٍ دائم	جرى فأجرى السّفنا
وعن جفون أرقت	فما تذوق الوسنا
وعن نحول ساقني	طوعاً إلى فنا الفنا

....

(1) وجلة عبد التجديد الموسيقي في الشعر العربي، ص10.

(2) ديوان الحلاج، ص71 .

والنـون " صوت مجهور متوسط بين الشـدّة والرخاوة ، ففيْ النطـق بـه يندفع الهواء من الرئتين محركـاً الوتريـن الصوتيين ، ثم يتخـذ مجـراه في الحلـق أولاً، حتى إذا وصل إلى الحلق هبط أقصى الحنـك الأعلى فيسـدّ بهبوطـه فتحـة الفم ويتسـرب الهواء من التجويف الأنفي محدثاً في مـروره نوعـاً مـن الحفيـف لا يكاد يسـمع"[1].

وقد استأثر هذا الصوت بالقافيـة، كمـا تكـرر في الحشـو مـراراً إلى جـوار تكرار التنوين الذي يعطي صوت النون السـاكنة، وإضـافة إلى صوت النـون الـذي يوحي بموسيقى حزينة وبسحة أنين، تتوفر القصيدة على مجموعة ألفاظ وتراكيب تتضمن دلالة الألم والضعف والحزن [سقم، ضنى، فؤاد هائم سقيم، عنـد بكـاء دائم، نون أرقت، ما تذوق الوسنا، نحول، فنا الفنا فقـد السـكنا، أدمعـي غلبـه، أتلفت مهجتي، شوقي، الصدود، الونا، الوه، هجـر القُرنـا، عـابرٍ ترجيـه النـوى، الجفا، شجنا].

فالشاعر على مدار أبياته يصنف حالته التي تعجّ بالشـكوى والعتـاب والألم والحرقة والحسرة، لما يتعرض له من صدود من معشوقه -الذات العليا- فهو بـاك هائم الفؤاد غارق بالدموع، لا يأتيه النـوم، وهـي معـانٍ يفيـض بـها كـل بيـت، وينسجم فيها مع صوت النون، ولعل هـذا المعنـى مـا دفعـهم لتسـميته بـالحرف النواح، وهو ذاته ما هيأ للحلاج الإتيان به انسجاماً مع دلالات قصيدته.

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص66.

أ- حروف اللين:

تكثر في شعر الحلاج المقاطع الصوتية الطويلة المؤلفة من صامت وصائت طويل (ب –)، سواء أكان الصائت الطويل ألفاً أم واواً أم ياء، وهي ظاهرة شديدة الجلاء في شعره إذ تشيع في سائر مقطوعاته وقصائده.

ولحروف المد والحركات وظيفة فنية صوتية إذ تؤدي في كثير من الأحيان إلى تنوع النغمة الموسيقية للفظة أو الجملة فهي ذات مرونة عالية وذات سعة في إمكانياتها الصوتية، فتضفي موسيقى خاصة ذات تأثير نفسي يشبه ذلك التأثير الذي يحققه اللحن الموسيقي.

وتمتاز أصوات المد بوضوحها في السمع إذا قيست بالأصوات الساكنة[1]، فهي أصوات يحتاج النطق بها إلى زمن طويل يتناسب دلالياً مع الصوت المصاحب للنداء أو المخاطبة عن بعد فكثير منها يوحي بنداء ضمني يتمثل في مناجاة الشاعر للذات العليا التي يتعلق بها ويخاطبها طلباً للوصل أو شرحاً لحاله الذي يعاني فيه الألم والحزن والحسرة أو البثّ والشكوى والأنين وطلب المواساة.

ومما يمثل ما تقدم قوله[2]:

وما وجدتُ لقلبي راحةً أبداً ‏ ‏ ‏ ‏ وكيف ذاك وقد هُيّئتُ للكدرِ؟

سا ‏ ‏ بي را ‏ ‏ ذا ‏ ‏ ري

(1) إبراهيم أنس، الأصوات اللغوية، ص30.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص217.

لقد ركبتُ على التغرير واعجبا   ممّن يريد النجا في المسلك الخطر.

ري وا با   ري جا   ري

كأنني بين أمــــواجٍ تقلبني   مُقلَّباً بين إصعــادٍ ومنحـــدر.

ني وا ني   عـــا   ري

الحزن في مهجتي والنار في كبدي   والدمع يشهد لي فاستشهدوا بصري .

في ني نا في دي   لي دو ري

يتمثل امتداد الصوت الآتي من المقاطع الطويلة في الألفاظ [ما، لقلبي راحة، ذاك التغرير، واعجباً، يريد النجا، كأنني أمواج، تقلبني إصعاد في، مهجتي والنار، في، كبدي، لي، فاستشهدوا] إضافة إلى الوصل المكسور في روي الأبيات. وينسجم هذا التماثل الصوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبّر فيها الشاعر عن بثه وشكواه، فضلاً عما تحتاجه المقاطع الطويلة من صوت ممتد إذ النطق بها يحتاج إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة مما يستدعي إيقاع الحزن وأصوات التألم.

كما تبدّى هذا الملمح في مقطوعة أخرى يقول فيها[1]:

إذا ذكرتكَ كاد الشوقُ يُتلفني   وغفلتي عنك أحزانٌ وأوجاعُ

ذا كا لي   تي زا جاعو

وصار كلّي قلوباً فيك واعيةً   للسّقم فيها وللآلام إسراعُ

صا لي لو في وا   في ها آلا راعو

فإن نطقتُ فكلّي فيك ألسنةٌ   وإن سمعتُ فكلّي فيك أسماعُ

لي لي   لي في ماعو

---

(1) ديوان الحلاج، ص52.

يتمثل امتداد الصوت في الألفاظ [إذا، كاد يتلفني، غفلتي، أحزان، أوجاع، صار، كلّي، قلوبًا، نيك، واعية، فيها، للآلام، إسراع، فكلي، فيك، فكلّي، فيك، اسماع].

ينسجم التماثل الصوتي في هذه المقطوعة مع دلالتها، ويضفي هذا التماثل أصواتاً مساوية إيقاعياً لصوت النداء، نداء الشاعر الواجد العاشق للذات العليا، الراغب أبداً بالوصول.

يبدو موقف النداء من المواقف الواضحة في شعر الحلاج؛ وعند الحديث عن التماثل الصوتي عنده، يبرز ملمح مميز بشعره يتعلق بتكثيفه المقاطع الطويلة في الأبيات التي فيها أداة نداء، فكأن الشاعر يعزز هذا النداء الذي يحمل أصواتاً إيقاعية فيها قدر من الامتداد بمقاطع مساوية أيضاً لصوت النداء.

إلا أن البروز الأكبر في هذا الموقف يتمثل في تكراره لصيغة نداء تتبعها مقاطع طويلة، الصوت الثاني منها صوت الألف؛ وكأنها امتدادات للصوت ونداءات متتالية تعزز المعنى الذي يريد التعبير عنه.

ويمتاز صوت الألف فضلاً عن كون أصوات اللين كلها مجهورة، و"أن مجرى الهواء معها لا تعترضه حوائل في مروره بل يندفع في الحلق والفم حراً طليقاً"[1]- يمتاز بأن اللسان معه "يبلغ أقصى ما يمكن أن يصل إليه من هبوط في قاع الفم والفراغ بين اللسان والحنك حينئذ يكون أوسع ما يمكن في هذا الوضع"[2]، ولعل "ظاهرة حرية مرور الهواء، وانطلاقه من خلال الفم إنما تتحقق بصورة أوضح في نطق الألف. فهي على حدّ تعبير ابن جنّيّ "أوسع حروف المدّ واللين"[3]. فالألف مقارنة بالياء والواو "أمدّهنّ صوتاً وأنداهنّ، وأشدّهنّ إبعاداً وأنأهنّ"[4]

وهذا التوصيف لصوت الألف ينسجم ويتحقق مع لفظ (الأم) المرتبط

---

(1) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، ص36.

(2) المرجع نفسه، ص36.

(3) كمال بشر، علم اللغة العام ص82.

(4) ابن جني، الخصائص، الجزء الثالث، ص157.

بالتأوه والأنين والرجاء والحسرة، وهو دلالة يمكن تلمسها في الأبيات التي جمعت بين أداة النداء (يا) وأشكال أخرى منها وبين صوت المد (الألف).

يتمثل هذا في قول الشاعر[1]:

يا معين الضنى عليـ ـي أعنّي على الضنى

يا نى نى

وفي قوله[2]:

يا موضع الناظر من ناظري ويا مكان السرّ من خاطري

يا نا نا يا كا خا

وفي قوله[3]:

يا غافلاً لجهالةِ عن شاني هلاّ عرفتَ حقيقتي وبياني

يا غا ها شا لا يا

وفي قوله[4]:

أيا مولاي، دعوة مستجير بقربك في بعادك والتسلّي

أيا لا عا

وفي قوله[5]:

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص135.

(2) المصدر نفسه ص194.

(3) المصدر نفسه، ص293.

(4) ديوان الحلاج، ص59.

(5) المصدر نفسه ، ص70.

يا معين الضنى على جسدي   يا معين الضنى عليه أعنّي

يا   لي لي   يا   لي

يتبدى في هذه الأمثلة وغيرها أن الشاعر إضافة إلى النداء الصريح، يستبطن معنى النداء وصيغته الصوتية في صور مقاطع صوتية مساوية إيقاعياً لما تؤديه أداة النداء الصريحة، ويتجسد هذا الإسقاط مع ما يشبه الصيحة أو الاستغاثة من خلال التركيز على صوت الألف المطلقة (المقطع الطويل المبدوء بصامت يليه ألف الإطلاق)، وهذا التكرار يعبّر عن إلحاحه في مخاطبة معشوقه لتحقيق رغبته بالوصال والتجلي، كما يوحي تكرار هذا المقطع الصوتي برجع الصدى أو ترديده، أو الصدى الذي ينتشر في المسافة بين الشاعر (المنادي)، والمنادى (الذات العليا)، وهي مسافة غير واقعية وغير ممكنة الاختصار تسهم في تأكيد موقف النداء، ومحافظة الشاعر عليه صوتياً وارتباطه مع الدلالة التي تحملها الأبيات.

ولعل الهيمنة الشديدة للصوت المفتوح تدل "على أن حال الشاعر كانت تستدعي البث والشكوى والبكاء والحنين، لأن الذي يشكو أو يبكي مضطر في هذه الحالة إلى أن يرفع عقيرته كيما يسمعه الناس ويلتفتوا إليه"[1]، ولذا نجد أنه "لأمر ما كانت حروف النداء في اللغة العربية مفتوحة كلها [أ- أيْ- يا- أيا- هيا.] ولعل ذلك من أجل أن يُسمع المنادي حاجته، ويبلّغ رسالته، ويستبين عما في نفسه من دوامس الأسرار، ومكنون الأخبار، الدعاء مدّ للصوت، والشكوى مدّ أيضاً لهذا الصوت، والحنين من بعض الوجوه مدّ للصوت... ويكون الصوت في مثل هذه الأطوار مفتوحاً لينفتح به الفم ولتنطلق به الحنجرة جل كونها مفتوحة يتأتى به المقيرة في الهواء، ولترتفع به في الفضاء"[2].

---

(1) عبدالملك مرتاض، السبع معلقات، ص222.

(2) المرجع نفسه ص222.

تكرار الألفاظ

. تبرز في شعر الحلاج ظاهرة أخرى هي تكرار الألفاظ التي تشتمل على قيمة إيقاعية ودلالية في آن معاً فتكرار لفظة معينة ينتج ضربات إيقاعية تترك أثرها في المتلقي مثلما يعني قيمة هذه اللفظة أو الألفاظ عند مستخدمها، إذ أنها من أنماط الكلمة/ المفتاح أو الكلمة السحرية التي يمكن أن تشكل مدخلاً إلى عالم الشاعر، ومميزاً واضحاً له.

وفي ديوان الحلاج جملة واسعة من الألفاظ المتكررة، سواء في البيت الواحد أو في مقطوعة بعينها أو في الديوان كله، وهي ... هذا التكرار والحضور تحقق قيمة إيقاعية واضحة من خلال ضرباتها المتكررة التي تثير التأمّل، وتعدّ مدخلاً لرصد معجمه الشعري، ولدخول عالمه الدلالي.

ومما يمكن أن يوضح هذا المنحى الأسلوبي قوله في مقطوعة مؤلفة من اربعة أبيات[1]:

بيانُ بيانِ الحقّ أنتَ بيانــه	وكل بيانٍ أنتَ فيه لسانــه
أشرتَ إلى حقٍّ بحقٍّ وكل مَــنْ	أشار إلى حــقٍّ فأنتَ أمانـــه
تـ...ـرُ بحقٍّ الحقّ والحقُّ ناطـــقٌ	وكل لسانٍ قــد أتاك أوانـــه
إذا كان نَعْتُ الحقّ للحق بيّنــاً	فما باله في الناس ... مكانه

فواضح أن الشاعر يكرر هنا ألفاظاً ثلاثاً تعدّ مفتاحاً لمقطوعته، وأولاها: لفظة (الحق) التي وردت تسع مرات، وثانيتها: لفظة (أشار) بصيغها المختلفة [أشرت، أشار، تشير]، وثالثتها: لفظة (بيان) التي وردت أربع مرات.

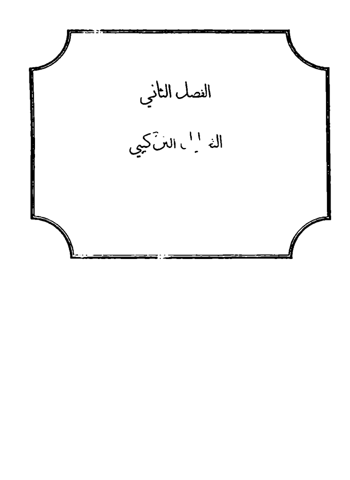
وأكتفي في هذا الموضع بهذه الإشارة السريعة إلى ما في ... هذا الضرب من التكرار من قيمة إيقاعية، وما يشيعه من ...اخ صوتي مؤثر، لأترك استكماله إلى موضعه في التحليل الدلالي.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص307.

البحر	عدد المقطوعات أو القصائد	نسبتها إلى الديوان	عدد الأبيات تامة ومجزوءة	نسبتها إلى الديوان	عدد أبيات التام منه	نسبتها إلى الديوان	عدد الأبيات المجزوءة	نسبتها إلى الديوان
1- البسيط	37	%33.9	195	%39.2	138	%27.7	57 (بيتاً مخلّعاً)	%11.4
2- الطويل	16	%14.6	49	%9.8	49	%9.8	-	-
3- الرمل	11	%10.0	48	%9.6	15	%3.0	33	%6.6
4- الرجز	2	%1.8	37	%7.4	3	%0.6	34	%6.8
5- الوافر	8	%7.3	37	%7.4	37	%7.4	-	-
6- المجتث	6	%5.5	30	%6.0	30	%6.0	-	-
7- السريع	7	%6.4	28	%5.6	28	%5.6	-	-
8- الخفيف	9	%8.2	27	%5.4	25	%5.0	2	%0.4
9- المتقارب	3	%2.7	21	%4.2	21	%4.2	-	-
10- الكامل	5	%4.5	21	%4.2	10	%2.0	11	%2.2
11- الهزج	2	%1.8	8	%1.6	8	%1.6	-	-
12- المنسرح	2	%1.8	7	%1.4	2	%1.4	-	-

(جدول يوضح عدد المقطوعات والأبيات التامة والمجزوءة ونسبتها إلى الديوان)



الفصل الثاني

التماثل التركيبي



ترى الأسلوبية في دراسة التركيب وسيلة ضرورية لبحث الخصائص المميزة لمؤلف معين؛ بل تعدّ أحد مستويات التحليل اللغوي للنص الأدبي. ويتخذ الدارس الأسلوبي في تحليله التركيبي جملة من المسائل تنطلق من النص نفسه فالمدخل الأسلوبي لفهم أي قصيدة هو لغتها[1].

ومن هذه المسائل: دراسة أطوال الجمل وقصرها ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر، وفعل وفاعل، وإضافة، وصفة وموصوف وغيرها، ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير، إضافة إلى دراسة استعمل الكاتب للروابط المختلفة والفـ اثر وأنماط التوكيد فضلاً عن دراسة الصيغ الفعلية وأزمانها، والمبني للمجهول والمبني للمعلوم، ودراسة حالا. النفي والإثبات وتتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها ودلالة كل ذلك على خصائص الأسلوب[2].

وتنطلق الأسلوبية في التحليل التركيبي من دراسة جزء من الجملة أو

---

(1) د شكري عياد مدخل إلى علم الأسلوب، ص138.

(2) انظر: أوليريش بيوشل، الأسلوبية اللسانية ترجمة خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ ع13، النادي الأدبي الثقافي، جدة سبتمبر 2000، ص140-141. د عبده الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي/ علم الأسلوب، فصول مج1، ط2 يناير 1981، ص119 وما بعدها. د صلاح فضل،علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول مج5، ع1، 1984، ص56.

الجملة كاملة، إلى دراسة الفقرة ومن ثم النص بأكمله "فنقطة البدء ترتكز على الجزئيات وصولاً إلى كلية العمل الأدبي"[1].

ولا بد أن يكون تكرار الظاهرة المدروسة بادياً في جزء من النص أو فيه كله أو أن تشتمل على انزياح عن مألوف التراكيب في تلك الظاهرة أو أن تكون أحد خيارات التعبير.

يلاحظ عند دراسة الحلاج أنه يعبِّر عن تجربة لها من الخصوصية ما يدفع به إلى اختيار التراكيب اللغوية التي بمقدورها إبراز الطاقات الإيحائية لمفرداته، بل يحوِّر في بعضها بما يخرجها عن المألوف في التراكيب اللغوية، ويصاحب هذا الخروج خروج مواز له في المنظور الدلالي، وهذا مقصد الحلاج الذي يحاول أن يعبر عن المعنى الكلي أو "الأفق الأخير الذي تنتهي إليه الدلالات اللغوية في الجملة"[2].

ويكشف شعر الحلاج عن مجموعة من الظواهر التركيبية، التي تتوسع من الناحية الإحصائية، فضلاً عن الطريقة الخاصة التي ترد عليها، بسبب من الدلالات المختلفة التي تتأتى من التجربة الصوفية، وكأن الرؤية الخاصة للحلاج هي التي تدفعه للاختيار المتميز لأنماط التركيب والتعبير على مستوى الكلمة والجملة والأداة.

---

(1) د. ع. : عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية. ط1. الشركة المصرية العالمية للنشر، 1994، ص207.

(2) د. ابن عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب. بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا ط1، مكتبة النهضة المصرية القاهرة 1970، ص144.

نظام الجملة

أ- تركيب الجملة الاسمية:

جاءت الجملة الاسمية في شعر الحلاج على أنماط متعددة، إذ كثيراً ما انتقل المبتدأ والخبر من شكلهما البسيط إلى أنماط متعددة من التحوير والتغيير، ومن ذلك أنه يعمد إلى فصل المبتدأ عن الخبر بجمل معترضة أو بجمل معطوفة أو مما يقع في باب الزيادة، وقد يقدم الخبر على المبتدأ أو الاسم في النواسخ في أحيان أخرى.

فإذا كان النمط الأسلوبي معبّراً عن حالة استقرار المعنى فإن تجربة الحلاج لا تجد ضالتها في هذا النمط، وإنما تحتاج إلى الأنماط المواربة لعلها تظفر بالمعنى الذي تفتش عنه وتحاول أن تتلاءم معه.

ولأن الاسم "يخلو من الزمن ويصلح للدلالة على عدم تجدد الحدث وإعطائه لوناً من الثبات"[1] فإن الشاعر يلجأ إليه في التعبير عن الحالات التي تحتاج إلى توصيف وتثبيت، ومن ذلك الأبيات التالية التي يبدو فيها استخدام الاسم واسعاً، بوصفه الأساس التركيبي لقوله الشعري، يقول[2]:

سكوتٌ ثم صمتٌ ثم خرس	وعلمٌ ثم وجدٌ ثم رمسُ
وطينٌ ثم نارٌ ثم نورٌ	وبردٌ ثم ظلٌ ثم شمسُ
وحزنٌ ثم سهلٌ ثم قفرٌ	ونهرٌ ثم بحرٌ ثم يبسُ
وسكرٌ ثم صحوٌ ثم شوقٌ	وقربٌ ثم وصلٌ ثم أنسُ
وقبضٌ ثم بسطٌ ثم محوٌ	وفرقٌ ثم جمعٌ ثم طمسُ
عباراتٌ لأقوامٍ تساوت	لديهم هذه الدنيا وفلْسُ

---

(1) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص153.

(2) شرح الديوان، ص218.

... ابتدأت هذه الأبيات بالاسم (سكوتٌ) وتلته سلسلة من الأسماء المعطوفة بحرفي العطف (الواو، ثم) واستمر هذا النمط في خمسة أبيات مما وسّع من أفق الانتظار بسبب إرجاء الخبر، إذ لا يعرف المتلقي ما شأن هذه الحالات المتتالية حتى يصل إلى البيت السادس (عباراتُنا) وهذا الإرجاء يسهم في التركيز على الحالات التي عدّدها بسبب عدم التعجل في الكشف عن أمرها مثلما يسهم في تأكيد الخبر بوصفه إنهاءً لموقف الترقب والانتظار. أي أن هذا النمط في التركيب يبرز أطراف الجملة جميعاً بسبب ... تجعله من تلمّل يتكئ على المباعدة بين اجزاء الكلام، والمبالغة في استخدام روابط العطف في ألفاظ متتابعة.

ولعل التقديم والتأخير من أهم التغيرات التي تصيب بناء الجملة وتؤدي في الغالب إلى "إبراز الدلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه"[1]. فقد ... عند الحلاج بأنماط شتى منها قوله[2]:

لأنوار نور النور في الخلق أنـــوارُ

وللسر في سر المسرّين اســـرارُ

وللكون في الأكوان كونٌ مكـــوّنٌ

يكنُّ لـه قلبي ويهدي ويخـ...ـارُ

تأمّلْ بعين العقل ما أنـا واصـفٌ

فالعقـل أسماعٌ وعـةٌ وأبصـــارُ

فقد ضمت هذه المقطوعة أربع جمل اسمية حدث فيها تغيير في ترتيب الجملة، وهي الجمل التالية:

[1] د. محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص337.

[2] شرح ديوان الحلاج، ص25.

- لأنوار نور النور في الخلق أنوار
- وللسر في سر المسرين أسرار
- وللكون في الأكوان كون مكوّن
- فللعقل أسماع وعة وأبصار

وجاءت هذه الجمل على نمط متقارب فقد ابتدأت جميعها بأشباه جمل مؤلفة من جار ومجرور في موقع الخبر المقدم، واختصت بأسماء جاءت بصيغة النكرة في موقع المبتدأ المؤخر.

والأصل في المبتدأ أن يكون معرفة لكنه ورد في الجمل السابقة منكّراً وهذا ما سوّغ تأخيره مع تقديم الخبر (شبه الجملة)، والحلاج في ذلك يسير وفق نمط مستخدم من أنماط المبتدأ والخ . لكن اختياره لهذا النمط وبالتكرار الفني ورد فيه يشكل قيمة أسلوبية اختيارية، لا تميل إلى التحديد والضبط بل تميل إلى تنكير المبتدأ، وفي المستوى الدلالي يؤدي التنكير إلى الحد من التخصيص، مما يؤدي إلى توسع الدلالة وامتداد حدودها من غير أن يحد التعريف من امتدادها عندما يضعها في حيز معروف مخصص.

ب - تركيب الجملة الفعلية:

استخدم الحلاج أنماطاً مختلفة من الجملة الفعلية، بما يناسب الدلالات التي عبر عنها، من خلال المراوحة بين الأفعال المضارعة تارة والماضية تارة أخرى، فالفعل دعامة أساسية من دعامات الجملة إذ أن "غياب الفعل خاصة يجرّد الصرح الذي من الأساس الذي يدعمه"[1].

ولأن الصوفية يعبرون عن أحوال ومقامات تتنوع بين ثبات وحركة، وتوقف وتجدد فإنهم يلجأون في وصفهم لها إلى الأفعال، ذلك أن "القيمة المعنوية للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزمن، ولأن (هذا العنصر) داخل في الفعل، فهو يتجدد في الذهن عند النطق بالفعل، وليس كذلك الاسم الذي يعطي معنى ... ثابتاً، لا تتحدد خلاله الصيغة المراد إثباتها"[2].

ويمكن التمثيل على استخدام الشاعر للأفعال، والاعتماد عليها في تركيب الجملة بالأبيات التالية[3]:

أبدى الحجابُ فذلّ في سلطانه
عزُّ الرســوم وكلّ معنى يخطرُ
هيهات يُـدرَك مـا الوجود وإنما
لهبُ التواجــدِ ومزُّ عجزٍ يقهرُ
لا الوجدُ يُـدرك غير رسم دائر
والوَجدُ يدثـرُ حين يبدو المنظرُ

---

(1) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص178.

(2) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص151.

(3) ديوان الحلاج، ص43.

قد كنتُ اطربُ للوجودِ مروّعاً

طوْرا يغيّبني وطـــورا أحضـرُ

أفنى الوجودَ بشــاهدٍ مشهوده

أفنى الوجودَ وكـلَّ معنى يُذكَرُ

أول ما يلفت في القراءة الأولى للمقطوعة أنها تشتمل علـى جملة واسـعة من الأفعال منحتـها مقـداراً كبـيراً مـن الحيويـة والحركـة، وأوحـت بسـياق مـن الأحداث المتحركة المتالية.

وقد ضمت خمسة عشر فعلاً، منها عشرة أفعال مضـارعـة منـها سـتة أفعـال بصيغة المبني للمجهول، وخمسة أفعال ماضية واحد منها بصيغة الماضي الناقص.

وواضح أن للزمن دوراً رئيسـياً في تشكيل هذه المقطوعة وإيضـاح تركيبـها كما أن التركيز على الزمن المضارع ليس كمياً وحسـب، وإنما يتأكد التشديد عليـه في مجيئه لفظة للقافية في أربعة أبيات منها.

ويؤشر هذا الاختيار إلى نمط التركيب المعقـد في المقطوعـة واعتمـاده علـى الفعل أساساً بما يوحيه من دلالات وإشارات.

ويمكن تبيّن دور الفعل في المستوى التركيبي من خلال تحليل هذه المقطوعـة مع التركيز على الأفعال ودورها البنائي.

ففي هذه المقطوعة يتبدّى اعتماد الشاعر على الصيغ الفعلية فقد وردت في الجمل التالية:

- وكل معنى يَخْطرُ
- هيهات يُدْرَك ما الوجود
- لب التواجد رمز عجز يُقهر
- لا الوجدُ يُدرك غير وسم دائر

- والوجد يدثّر حين يبدو المنظر
- قد كنتُ أطربُ للوجود مروّعاً
- طوراً يغيبني وطوراً أحضرُ
- وكلّ معنى يذكر

وورود الأفعال على هذا النحو من التعدد والتركيز، يظهر التجدد في الحدث الصوفي، مع الإشارة إلى استمرارية هذا الحدث، إذ أن الفعل المضارع يفيد معنى الاستمرار والامتداد وبذلك ينفذ الشاعر للتعبير عن الزمن الإلهي الممتد خلافاً للزمن الأرضي المحدود المتغير "ويستطيع الشاعر إذا أجاد استغلال الفعل المضارع في نظم عباراته أن ينقل جو الحدث والتصور المتجدد به"[1].

كما تكشف الأبيات عن انفعال الشاعر، وتعقيد مشاعره وغموضها واستمرارها خصوصاً أنه لم يلجأ إلى الفعل الماضي- الذي يعبر عن زمن وحدث ثبتا في الماضي - إلا في مواطن محددة هي:

- أبدى الحجاب فذلّ في سلطانه
- أفنى الوجود
- قد كنتُ أطربهُ

وكأنه في هذه الصيغ يعبر عن رغبته باستعادة ما فات،أو ما انقضى، لكن دور الفعل الماضي يظل محدوداً أمام اتساع المضارع وسطوته، فالزمن - عند الصوفية - زمن مفتوح ممتد ولذلك يركز على استخدام المضارع الذي يدل على زمن أزلي سرمدي يرغب الشاعر أن يحل فيه، متخلصاً من الزمن الأرضي المحدود

---

(1) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص151.

أسلوب النفي

يلجأ الشاعر إلى أسلوب النفي بوصفه أحد خيارات التركيب الذي يظهر في شعره ويسهم في تعقيد الجملة وتحولها من بسيطة إلى مركبة.

وقد كثر استخدامه لأسلوب النفي فورد فيما يقارب أربعة وتسعين بيتاً ورد النفي في بعضها أكثر من مرة. ويستخدم من أدوات النفي: لا، لم، ليس، غير، ما.

توسع الحلاج في مفهوم النفي في شعره، فتجاوز "معنى الطرح والإخراج والاقتطاع"[1]، وقدم طرائق تعبيرية شتى من الناحية التركيبية والأسلوبية تتواءم مع عمق تجربته الصوفية ودلالاته الخاصة.

يأتي الحلاج بالنفي في كثير من المواضع ليعزز معنى ذكره في البيت، فيكون النفي تأكيدياً كأن يقول[2]:

تراهم ينظرون إليك جهراً　　　وهم لا يبصرون من العماء!

فجاء بأداة النفي (لا) سابقة للفعل (يبصرون) في الشطر الثاني ليؤدي معنى يتضاد مع المعنى في الشطر الأول فيقول: تراهم ينظرون ، والنظر يتأتى لمن يملك البصر ثم يعود وينفي هذا النظر بقوله : لا يبصرون، إذن هو يرنو إلى بصر من نوع خاص لا تؤديه العينان وهو ما يحتاجه الصوفي ويسعى إلى امتلاكه عبر المجاهدات والرياضات.

وفي نمط آخر يأتي الحلاج بشيء ثم يعود فينفي الشيء نفسه يقول[3]:

---

(1) د منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ص135.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص141.

(3) المصدر نفسه، ص177.

ففي بقائي ولا بقائي   وفي فنائي وجدتُ أنت

فهو يثبت في المرة الأولى بقاءه والبقاء عند الصوفية هو "قيام الصفات المحمودة"[1]، ويبين أنه وجد معشوقه وعرج إليه، فهي هذا البقاء فهي حالة تفرح الصوفي. ثم يعود الحلاج فينفي عنه البقاء، ويظل المعنى يؤشر إلى عروجه إلى معشوقه، فهو يريد أن يوضح أنه في حالتيّ بقائه أو عدمها يجد الذات العلية يؤكد ذلك بقوله (وفي فنائي) فهذه العبارة تماثل بشكل أو بآخر عبارته (ولا بقائي)، فهو في كل أحواله مع الحق في بقاء من نوع خاص يلتقي تماماً مع الفناء، فهذان المصدران يؤولان إذن إلى معنى كليّ واحد فيفترقان ظاهراً ويأتلفان في باطن دلالتهما خصوصاً أن الفناء عند الصوفية هو "سقوط الأوصاف المذمومة"[2].

ويتكرر هذا النمط بقوله[3]:

غبتَ وما غبتَ عن ضميري   فمازجتْ ترحتي سروري

فهو يثبت غياب معشوقه ثم يعود فينفي هذا الغياب باستخدام أداة النفي (ما) لأنه في محصلة الأمر مع الحق سواء تحقق له الوصول إليه أم لم يتحقق، ذلك أن وجود معشوقه في ضميره هو وجود سرمدي لا يعتريه الزوال، إلا أن الغياب هو عدم وصول العاشق الصوفي إلى مرتبة يصل فيها إلى أن يتحقق له الكشف والتجلي، ولذا فإن سروره بالكشف يمازج حزنه بالاحتجاب، ويأتي هذا النمط من نفي الفعل ليعمق أبعاد الدلالة ويوسعها.

ويمثل هذا النمط من النفي حيرة الصوفي العاشق ووقوفه متردداً بين نفي

---

(1) الرسالة القشيرية، ص61.

(2) المصدر نفسه، ص61.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص212.

الشيء وإثباته، فهو يريد أن يوصل فكرته، ويرغب أن تصل بالعمق الذي يوازي عمقها في تجربته، فيجرب وسيلة لغوية ثم يقوم بنفي هذه الوسيلة بحثاً عن أخرى، ففي البيت الأول أشار إلى البقاء ثم نفى هذا البقاء ثم أشار إلى الفناء. وفي البيت الثاني أشار إلى الغياب ثم نفى هذا الغياب لكن حزنه ظل يمازج فرحه.

وفي نمط آخر يلجأ الحلاج إلى نفي عبارات بشكل متوال متسارع، يقول[1]:

شيء بقلبي وفيه منك أسمـــاء لا النور يدري به كلا ولا الظُّلَمُ

فخذ حديثي حبّي أنتَ تعلمه لا اللوح يعلمه كلا ولا القلمُ

ففي هذا النمط من النفي تتلاحق العبارات المنفية، وكأن الشاعر يستدرك ما استشعر أن اللغة لا تحيط به، فيلجأ إلى النفي ليؤدي هذا المعنى الفائض عن التحديد فيأتي النفي هنا بديلاً تعبيرياً يعوّض عن حالات مثبتة غائبة، لم يجد الشاعر الصوفي ما يستخدمه للتعبير عنها، فلجأ إلى النفي المكثف كما في البيتين السابقين.

كما يلجأ الحلاج إلى نفي عبارات تتضمن المعنى نفسه في محاولة للتأكيد والتشديد على رفضه وتركه.

يقول[2]:

لا يقبلون مذيعاً في مجالســهم ولا يحبون ستراً كان وشواشا

لا يصطفون مذيعاً بعض سرّهمُ حاشا جلالهم عن ذلكم حاشا

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص278.

(2) المصدر نفسه، ص227.

فيأتي بثلاثة جمل منفية تؤشر إلى نفس الدلالة:

- لا يقبلون مذنباً في مجالسهم
- لا يحبون ستراً كان أو راشاً
- لا يصطلفون مذنباً بعض سرهم

فالحلاج يشير هنا إلى مبدأ من مبادئ الصوفية هو ضرورة كتمان السر وعدم إذاعته، لأنه سر رباني خاص بهم، وكي لا يتعرضوا للإيذاء ممن هم خارج الصوفية.

والجمل الثلاث التي وردت منفية تؤدي في مجملها دلالة واحدة تتصل بهذه القاعدة الصوفية، لكن الحلاج – نفسه – خرج عليها ولم يلزم نفسه بالحذر والتكتم، وإنما باح بما اطلع عليه، إذ يقول بعد البيتين السابقين:

من أطلعوه على سرٍّ فنمَّ به ... فذاك مثلي بين الناس قد طاشا

ويبدو تشديد الحلاج على قاعدة الكتمان من خلال استخدام صيغ النفي المكررة، التي تفيد التوكيد الدلالي، وورودها بصيغة النفي يمنحها معنى أدق من ورود المعنى المراد بصيغة الإثبات.

أنماط التوكيد

يلجأ الحلاج في جانب من شعره إلى أنماط التوكيد التي تسهم في تعميق دلالته وتأكيدها، والتشديد على المعاني التي يعبِّر عنها. والأصل استخدام التوكيد عندما "يكون المخاطب متردداً في الخبر، طالباً الوصول لمعرفته فيستحسن تأكيد الكلام الملقى إليه تقوية للحكم.. (أو) أن يكون المخاطب منكراً للخبر الذي يراد إلقاؤه إليه، معتقداً خلافه، فيجب تأكيد الكلام بمؤكد أو أكثر، على حسب حالة الإنكار قوةً وضعفاً"[1].

وفي مواقف أخرى "قد يؤكد الخبر لشرف الحكم وتقويته، مع أنه ليس فيه تردد ولا إنكار"[2].

ويأتي الحلاج بأنماط [illegible] من التوكيد، تشير إلى ما يحيط بتجربته من إنكار ورفض، لأنه يذكر في شعره ما لم يألفه الناس، وما هو بعيد عن التصديق، ومجانب للسائد بين جمهور الناس، كما يدل التوكيد على قلق الشاعر نفسه، ومحاولته الذاتية للتوثق مما يقوله أو يأتي به، من باب مضاعفة الم[illegible] ليكون مقارباً لما يحس به أو يعيشه.

وقد جاء عنده التوكيد اللفظي، الذي يتأتى بتكرار اللفظ أكثر من مرّة وكأنه لا يترئـ[illegible]ـن من كفاية لفظ واحد للتعبير، كقوله في أسلوب الإغـــرا

---

(1) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص59.

وانظر: د محمد خفاجي ود عبدالعزيز شرف: البلاغة العربية بين التقليد والتجديد، ط [illegible] الجيل، بيروت، 1992، ص127.

(2) أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، ص63.

والتحذير[1]:

ونفسك نفسك! كن خائفاً   على حذر من كمين الجَنا

وقوله أيضاً في تكرار الضمير المنفصل[2]:

وهو هو بدءٌ لبدء البدايا   وهو هو دهر دهور الدهارة

وتكراره لأداة الاستفهام (أين) في قوله[3]:

أنت المقدم في الجمـــــــا   ل فأين مثـلك أين أين؟

ففي هذه الأمثلة وما يشبهها يلجأ الحلاج إلى تكرار اللفظ للتشـديد عليه، ومنحه دلالة أعمق وأقوى تمثل وقوف الشـاعر عنـد اللفـظ المؤكـد وترثيقه في وجدان المتلقي.

ويأتي الحلاج بـ (إنّ) لتأكيد كثير من الجمل، كما في الأبيات التالية[4]:

لا تلمني فاللوم منّي بعيـــدٌ

واجِرْ، سيـــدي، فإنـي وحيـــدُ

إنّ في الوعدِ وعدك الحق حقاً

إنّ في البدء بـــدء أمري شديدُ

مَنْ أراد الكتاب هـذا خطـابي

فاقرؤوا واعلموا بأنّـي شهيـدُ

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص140.

(2) ديوان الحلاج ، ص46.

(3) المصدر نفسه ، ص73.

(4) شرح ديوان الحلاج، ص185.

فقد تضمنت هذه الأبيات أربع جمل مؤكدة بـ (إنّ)، استخدم في اثنتين منهما ضمير المتكلم مرتبطاً بأداة التوكيد: فإني وحيد بأني شهيد و"عندما يؤكد الإنسان الحديث سواء كان هذا التأكيد لسامعه أو لنفسه، فإن استعمل ضمير المتكلم في كلتا الحالتين من شأنه أن يزيد الأمر وضوحاً وقوة وما يترتب على هذا الوضوح والقوة من زيادة التأثير"[1].

وقد جاء التوكيد في الجملتين لزيادة التأثير، ومضاعفة المعنى، سواء أكان معنى الوحدة التي يستجير الشاعر بسيده من عذابها وقسوتها، أم كان معنى الشهادة التي ربما يوجهه لمن أنكروا ... ، فأراد أن يوثق هذا المعنى في نفوسهم، وأتى في السياق نفسه بفعلي أمر يخاطب بهما الجماعة: فاقرؤوا واعلموا، وكأنه يأمل أن يتفهم الآخرون ويحسنون ... ته والتعامل مع أفكاره.

ومن الوجوه الأخرى للتوكيد استخدام القسم، فيقسم بلفظ الجلالة صريحاً، كأن يقول[2]:

والله لو حلف العشاق أنهمُ   موتى من الحب أو قتلى، لما حنثوا

لكنه يستخدم صيغاً جديدة للقسم، تبرز خصوصية هذا الأسلوب في شعره، كقوله[3]:

وحُرْمةِ الودّ الذي لم يكن   يطمع في إفساده الدهرُ

ما نالني عند هجوم البلا   بأسٌ ولا مسّني الضـرُّ

فتعبير (حرمة الود) من ابتداع الحلاج، الذي بلغ الودّ عنده حدّاً من

---

(1) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص159.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص179.

(3) المصدر نفسه، ص206.

التقديس يرفعه إلى مقام القسم، لأن الإنسان لا يقسم إلا بما هو عظيم الأثر، مؤثر في نفوس المخاطبين أو السامعين.

ومن هذا النمط الذي يعدل فيه عن الصيغ المعروفة في القسم، قوله[1]:

ملكتَ – وحرمةِ الخَلَوا تِ – قلباً لعبتَ به وقرّ به القرارُ

فتعبير (حرمة الخلوات) أيضاً تعبير جديد بنه من تركيب الإضافة، على غير ما فعل في الموضع الأول، مستبدلاً بالود لفظة الخلوات، وهو قسم غير مألوف لكنه نموذج لأسلوب الحلاج الذي يقوم على التأليف الجديد بين المفردات، حتى وإن كان يستخدم نظاماً أو نمطاً معروفاً في اللغة.

ويقسم الحلاج بالحب الذي يمثل معنى جوهرياً تدور حوله التجربة الصوفية، في قوله[2]:

فوالحبِّ لا تثني راجعاً عن الحب إلا بعوض المُنى

ومن الوجوه الأخرى في التوكيد استخدام حروف التحقيق (قد لقد) عندما يأتي بها قبل الفعل الماضي، كقوله[3]:

قد تحققتك في سـرّ ي فناجاك لساني

....

فلقد صيرك الوجد من الأحشاء داني[4]

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص193.

(2) المصدر نفسه، ص140.

(3) المصدر نفسه، ص297.

(4) هكذا وردت وحقها أن تكون (دانياً) وقد تجاوز قوانين النحو لضرورة القافية.

والتأكيد هنا تعبير عن الحالة الوجدانية العميقة، فقد صدَّر البيتين بحرفي التحقيق، ليؤدي معنى مؤثراً يدل على وجدا نفعلاً عما يحمله الفعلان (تَحَقَّق، صيِّر) من طاقة تأثيرية بسبب الحروف الزائدة والتضعيف، وكأن الشاعر يحاول التدليل على حالة مختلفة يستشعرها ولا تدل عليها الصيغ الإخبارية الصريحة، ولذلك يعمد إلى مضاعفتها من خلال التأكيد.

كما يستخدم الحلاج نون التوكيد الملحقة بالفعل المضارع لغاية التوكيد، ومن ذلك قوله[1]:

فلا تطلبَنْ للمرء ديناً فإنه	معدّ عن الأصل الوثيق وإنما
يطالبه أصلٌ يعبّر عنـ ـه	جميع المعالي والمعاني فيفهما

ففي هذين البيتين حرص واضح على التوكيد ومنه إلحاق نون التوكيد الخفيفة بالفعل المضارع في مستهل البيت الأول (فلا تطلبَنْ)، ثم استخدم مؤكداً آخر هو (إنّ)، وجاء بمؤكد ثالث باستخدام (إنما) التي وصلت بين البيتين، لأن تتمة جملتها (يطالبه أصل..) في البيت الثاني، فالتدوير هنا واضح في ربطه بين البيتين، وفي استمرار التوكيد حاضراً في أجزاء الكلام.

وهذا الذي جاء به هنا من التوكيد المضاعف، يدل على إحساس الحلاج بإنكار المخاطب لما يأتي به على هذا الوجه من الغرابة، وعندما نعود للبيت السابق لهذين البيتين نجده يعرض لفكرة يصعب موافقتها بسهولة في قوله:

تفكرتُ في الأديان جِدُّ مُحقّق	فألفيتُها أصلاً له شعبٌ جمّا

فالكلام هنا على فكرة وحدة الأديان وعودتها إلى أصل واحد ومرتد ان الناس يرون الأديان شتى، ويراها الحلاج شُعباً لأصل أو جوهر واحد، وهو أمر

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص274.

يحتاج إلى توثيق وتوكيد إذ لا يقبل بوصفه من المسلّمات أو طبائع الأمور التي تؤخذ دون جدال.

وهناك نمط آخر من التوكيد عند الحلاج، يتمثل في استخدام الحروف الزائدة كما في قوله[1]:

كفاك بفقد السكر أوجد كربتي فكيف بحل السكر، والسكر أجدرُ

فقد ادخل حرف الجر الزائد على لفظة (حل) والأصل: كيف حل السكر، فجاءت زيادة حرف الجر لإفادة التوكيد الذي يضاعف من تأثير حل السكر وإيضاح مقدارها وأثرها في الشاعر الصوفي. فهي حالة خاصة تحتاج إلى أن تبرز بتأثير وقوة.

ومن النمط نفسه قول الحلاج[2]:

ليس مِنْ ساكنٍ تحرك إلا أنتَ حرّكْته خفيّ المكانِ

ودخول حرف الجر على لفظة (ساكن) أفاد التوكيد وأبرز الاسم المؤكد الذي جعله محور البيت، وجوهر المعنى، كما أفاد معنى الإحاطة والاشتمال، الذي يتأتى من أسلوب الحصر، مما يزيد من تأثير المعنى ودقته؛ فالتوكيد والحصر يشكلان قيمة أسلوبية واضحة في قوة المعنى وتحديده.

---

(1) ديوان الحلاج، ص24.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص291.

يشكل استخدام الضمير في شعر الحلاج حضوراً واسعاً، إذ يتكئ عليه اتكاءً واضحاً، مكوّناً شبكة تقابلات بين أنواع الضمائر المختلفة، وخصوصاً ضمائر الخطاب والغيبة، إذ تقوم هذه الضمائر بدور جليّ في شعره، وتكشف عن أطراف الرؤية التي يعبر عنها، وطبيعة المواقف التي تستدعي الشعر عنده، كما تكشف تلك الضمائر عن الكيفية التي يختارها الشاعر للتعبير، وعن حركته الكلية في محاورة عالمه والتعبير عن دلالاته.

وعند متابعة المقصود بالضمائر في شعره، أو من تعود عليه تلك الضمائر، يتبيّن أن الغالبية العظمى منها يقصد بها أحد طرفين: الطرف الأول منهما الشاعر المتكلم أو الذي يحضر غائباً في أسلوب يغيب نفسه فيه وكأنه إنسان آخر غائب، والطرف الثاني هو المخاطب وهو الذات العليا، أو المحبوب الذي يخاطبه ويرتبط به، وقد يعبر عنه أحياناً بضمير الغائب في سياقات أخرى يمكن تبيّنها من خلال أمثلة تالية.

ولأن علاقة الحلاج بالذات الإلهية علاقة تخرج عما هو مألوف في العلاقات الإنسانية أو الأرضية، فإنّ تعبيره عنها يخرج عن المألوف، فيظل الحلاج في حالة خطاب مستمر، يحاول فيها الكشف عن مواجده، وأسرار حبه، دون أن يصل إلى استقرار أو ثبات، وفي أثناء ذلك يستخدم أنماطاً شتى من الضمائر التي قد تعين على الكشف التعبيري الذي يبتغيه.

ولأن الذات الإلهية حاضرة في وجدان الشاعر ووعيه بصورة مستمرة فإنه في مواقف مخاطبتها يبحث عن الضمائر الدالة عليها، ويخاطبها بها، ومن ذلك

قصيدته التي مرت في فصل التحليل الصوتي ومطلعها[1]:

رأيت ربي بعين قلبي　　فقلتُ: من أنتَ، مـ: أنتَ

فقد ذكر كلمة (ربي) مضافة إلى ضمير ياء المتكلم، ؛ إشـارة إلى الارتبـاط الـ!ـس أو العلاقة المميزة، ولم يعد إلى استخدامها في القصيدة، وإنمـا اعتمـد على ضمير المخاطب المنفصل (أنت) وظل هذا الضمـير متكرراً في قـوافي القصيـدة جميعها ومتكرراً في حـ ـها أيضا، حتى وصلت تكراراته خمس عشرة مرة، دون أن يأبه الحلاج باتسـاع التكرار، وبالخروج على معايـير التقفيـة، لأن هـذا المخـاطب غلب علـ. فلم يعد يتصل مع سواه.

واستخدام الحلاج لضمير المخاطب شـديد الوضـوح في شـعره، وهـو غالبـاً يلجـأ إليه ليدل على الذات العليا، وقلّما يخاطب غيره، فـهو لا يتوجـه إلى متلـقّ خارجي أو وهمي، بل يترك ذلك ويغفل عنه تـ ـماً، لأن علاقته مع الذات العليا وارتباطه بها أسـاس وجوده، وسر شعره.

ومن أمثلة ذلك ما جاء عنده في الأبيات التالية[2]:

وأنت عنـدي كروحي　　بل أنت منها أحَـبُّ
وأنتَ للعيـن عيـنٌ　　وأنتَ للقلب قلـبُ
حسبي من الحب أنّي　　لما تحـبُّ أحـبُّ

ففي هذه الأبيات يرد ضمير المخا ب (أنت) أربـع مـرا ت، متصـدراً أربـع جمل اسمية، مبتدأها ضمير المخاطب الذ ي في إشارة إلى أهميته ومقـدار صلـ ـبه.

---

(1) شرح ديوان ا! لاج، ص177.

(2) المصدر نفسه، ص149.

وأما الطرف الآخر وهو الشاعر بصيغة المكلم فقد ورد ما يدل عليه بالضمير المتصل في (روحي، عندي، حسبي) أو المستتر في الفعل (أحبّ) في آخر البيت الرابع.

أما العلاقة بين الضمير البارز (أنت) بما فيه من استقلال لفظي ووضوح صوتي، والضمير المتصل الذي يأخذ حيزاً لفظياً قصيراً ويكاد يغيب كأنه جزء من اللفظة التي يتصل بها، فهي تعبّر بصورة موازية عن المسافة التي تفصل الحلاج العاشق عن الذات العليا المعشوقة، فالذات العليا مستقلة على وضوحها وجلالها، أما الحلاج فمستتر أو قليل ظهوره مقابل اتساع حضور المعشوق وغلبته على كل شيء.

فالضمائر هنا جاءت في سياق وجداني روحي، وأسهمت في إضفاء كثير من الحركة والحيوية في إبراز علاقة الحب، وشدة تعلق الشاعر بالذات العليا التي يخاطبها ويتجه إليها في مناجاته الروحية.

وفي سياقات أخرى يستخدم الحلاج ضمائر الخطاب المتصلة كأن يقول مثلاً[1]:

إذا ذكرتك كاد الشوق يتلفني	وغفلتي عنكَ أحزانٌ وأوجاعُ
وصار كلي قلوباً فيك واعيةً	للسُّقم فيها وللآلام إسراعُ
فإن نطقتُ فكلي فيكَ ألسنةٌ	وإن سمعتُ فكلي فيك أسماعُ

فاستخدامه للضمائر المتصلة (كاف الخطاب) يمكن أن نلتمس دلالته في الاقتراب المنشود بين العاشق والمعشوق حتى تُمحي المسافة بينهما، وهو الأمر الذي ينشده الحلاج، وسائر أمثاله من المتصوفة الواجدين، فمثل هذا التحول في ضمير الخطاب يعبّر عن حالة أخرى من الوجد الصوفي. وقد استخدم الحلاج

---

(1) ديوان الحلاج، ص52 .

ضمير ياء المتكلم التي تدل على الشاعر مقابل كاف الخطاب (يتلفني غنلني كلي)، وهي وجه آخر لثنائية (أنا- أنت) التي تشيع في شعر الحلاج إلى حد لافت، وتكاد تكون أحد مفاتيح شعره الأساسية.

وفضلا عما تقدم يلجأ الحلاج إلى وجوه أخرى من الإتيان بالضمائر، عندما يلجأ إلى ضمائر الغَيبة متداخلة مع ضمائر أخرى، وأحيانا تأتي للدلالة على الشاعر نفسه، وفي أحيان أخرى للدلالة على الذات العليا، أو الطرف الآخر في هذه العلاقة الفريدة.

يقول الحلاج في استخدام الضمائر الدالة على ذاته[1]:

أنا الـذي نفسـه تشوّقُـهُ	لحتفـه عنـوةً وقـد عَلِقَـتْ
أنا الذي في الهموم مهجته	تصيحُ بينْ وحشةٍ وقد غرقتْ

ويلاحظ أن الشاعر افتتح البيتين بضمير المتكلم (أنا) الذي يدل على ذات الشاعر، وهو ضمير بارز منفصل يستخدم عادة "عندما يقدم الإنسان ذاته لمن يجهلها (أو).. عندما يؤكد الإنسان ذاته لمن يتجاهلها"[2]، وفي ضوء تجربة الحلاج يبدو هذا الاستخدام نمطا من الكشف عن وجوه معاناته، وتركيز الاهتمام على ذاته، فيأتي ضمير المتكلم ليبرز الذات المهملة التي تعاني من التجاهل، ولا تصل إلى طموحها أو مرادها.

وفي الموضع نفسه، بعد أن يبرز الشاعر ذاته، ويؤكد حضوره يتحول إلى ضمير آخر هو ضمير الغائب الذي يدل على الشاعر أيضا (نفسه، تشوقه، لحتفه، مهجته) فهذه الضمائر تدل على الشاعر نفسه، أي أنها تدل على ضمير المتكلم

---

(1) ديوان الحلاج، ص56.

(2) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص158-159.

(أنا)، لكنه تحول من المتكلم إلى الغائب، وكأن هذا التجريد يساعده على شرح همومه وعذابه، إذ تمنحه مساحة أوسع لتبيان معاناته على نحو موضوعي أو تمثيلي، ومع أن استخداماً من نوع (أنا الذي نفسي تشوقني) مثلاً أكثر دلالة على الكشف الوجداني وأقرب إلى التعاطف مع الشاعر من ناحية التلقي. إلا أن التحول من المتكلم إلى الغائب أوسع في الدلالة، وأعمق في التعبير، لأنها تنقل المعاناة إلى حالة تمثيلية حركية، لا يسمح بها التعبير الغنائي بضمير المتكلم، فضلاً عما يشيعه التحول من حركة وحية في التراكيب بسبب تنوع الضمائر مع أن عائدها واحد لأنها تدل على ذات واحدة.

وربما يصح أن يُعدّ هذا العدول من المتكلم إلى الغائب، ضمن قيمة أسلوبية عربية هي (الالتفات) إذا ما توسع مفهومها ليشمل سائر أنواع التحول في الكلام[1]، وقد نقل د. أحمد مطلوب عن الزمخشري قوله عن الالتفات "وذلك على عادة افتنانهم في الكلام وتصرفهم فيه، ولأن الكلام إذا نقل من أسلوب إلى أسلوب كان ذلك أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوب واحد وقد تختص مواقعه بفوائد"[2].

ويعبر الحلاج بضمير الغائب عن الذات العليا في بعض المواضع، بدلاً من ذكر ما يدل عليها، أو عوضاً عن استخدام ضمائر الخطاب، كقوله[3]:

كان الدليل له منه إليه به	من شاهد الحق في تنزيل فرقان
كان الدليل له منه به وله	حقاً وجدناه علماً بتبيان

---

(1) د. شكري عياد، اللغة والإبداع، مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، انترناشنال بريس، القاهرة 1988، ص96.

(2) د. أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد 1989، ج1، ص223. انظر: الزمخشري، الكشاف 12/1.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص288.

ويلاحظ هنا هذا التكرار لضمير الغائب متصلا بحرف جر، وكأن الشاعر يريد أن يحيط بالمعنى فلا يجد لذلك سبيلا، لأنه يتحدث عمن لا يحيط البشر به وعما يجاوز كل تحديد أو إحاطة، ولذلك استخدم طائفة من حروف الجر ليصل بها الضمير الدال على الذات العليا التي لا يمكن للبشر أن يستدلوا عليها - وفق رأيه -، وقد أ. هم تكرار حروف الجر والضمائر على صورة ما في تعقيد التركيب وغموضه الشديد لكنه يظل متسقاً مع أسلوب الحلاج في طرائقه التعبيرية المعقدة.

وقد جاء هذان البيتان في مقام كلام الحلاج على كيفية معرفة الباري، والشاعر يخالف من يحاولون معرفته من خلال مخلوقاته، لأنه قديم وهي محدثة، وهذا واضح من قوله[1]:

لا يعرف الحقّ إلا من يعرّفه   لا يعرف القِدَميُّ المحدثُ الفاني

لا يستدلُّ على الباري بصنعته :   رأيتمُ حَدَثاً ينبي عَنْ أَزَلي

وفي هذا الموقف ما يشعر المرء باستقلال الذات العليا، ومما يناسب المقام أن لا يخاطبها على نحو صريح بضمير المخاطب مثلا، وإنما يصبح اللجوء إلى ضمير الغائب نوعاً من التأدب والتلطف وإبراز المسافة بين أطراف الكلام، ولكل ذلك يأتي التعبير عن الذات العليا بضمير الغائب.

ولعل مما يوضح هذا الأسلوب في العربية ما ذكره ابن جني في سياق كلامه على مخاطبة الملوك "إنما لم تخاطب الملوك بأسمائها إعظاماً لها إذ كان الاسم دليل المعنى، وجارياً في أكثر الاستعمال مجراه حتى دعا ذاك قوماً إلى أن زعموا أن الاسم هو المسمى، فلما أرادوا إعظام الملوك وإكبارهم تجافوا وتجانفوا عن ابتذال أسمائهم

---

[1] شرح ديوان الحلاج، ص288.

شواهدهمّ وأدلة عليهم إلى الكناية بلفظ الغيبة، فقالوا: أن رأى الملك علوّه، ونسأله حرس الله ملكه ونحو ذلك، وتحاشوا (إن رأيت) و(نحن [illegible])[1].

[illegible] كان هذا صنيعهم في التأدب مع الملوك فالأولى إكبار ملك الملوك، [illegible] عند ذكره، وهذا ما فعله الحلاج في الأبيات السابقة، وفيما يماثلها من [illegible] استخدم فيها ضمير الغائب للدلالة على الذات العليا.

[illegible] يلفت الانتباه أن الشاعر بعدما كثف حضور الذات العليا من خلال [illegible] الضمير، تحول إلى قوله[2]:

هذا وجودي وتصريحي ومعتقدي   هذا توحّد توحيدي وإيماني

[illegible] كثف ضمائر الملك [illegible] بإسناد الأشياء إلى نفسه، وكأن هذا التكثيف تعبير [illegible] إيمانه بما شرحه في قصيدته، وما عبر عنه في الأبيات المذكورة سابقا، فقد [illegible] الضمير المتصل (ياء الملكية) [illegible] هذا البيت، مما يؤدي من ناحية [illegible] إلى توثيق إيمان الشاعر، ورغبته في تأكيده.

وقد يعمد الحلاج في قليل من المواضع إلى عدم المطابقة بين الضمير وما يدل [illegible] ما يعد خروجاً على نواميس اللغة، في استخدام الضمائر كما في قوله[3]:

روحه روحي وروحي روحه   مَنْ رأى روحيْن حلّت بدنا

ففي قوله "... روحين حلّت بدنا" مخالفة صريحة تتمثل في التعبير عن [illegible] ضمير المفرد دوفق النحو، ينبغي أن يقول: حلّتا بدنا، ومع أن هذا

---

(1) ابن جني الخصائص، الجزء الثاني، ص190.

(2) [illegible] ديوان الحلاج، ص288.

(3) المصدر نفسه، ص280.

الاستخدام يؤدي إلى مخالفة العروض، إلا أن الشاعر ليس عاجزا عن تغيير التركيب بما يوافق قواعد النحو والعروض معاً.

ولكن صيغة (حلّت) التي عدل إليها تؤدي معنى عميقاً يتمثل في معنى التمازج والتداخل بين الروحين فكأنهما صارتا روحاً واحدة ولذلك يكون استخدامه للضمير هنا استخداماً أسلوبياً مميزاً، ظاهره مخالفة قوانين المطابقة في الضمائر، وجوهره التعبير عن المثنى الذي تحول إلى المفرد نتيجة الامتزاج والتداخل.

وهذه الحالة حالة فناء صوفي لا محل فيه لغير الذات المعشوقة التي استولت على الشاعر، فلا محل إلا لواحد مفرد، يشتمل كل شيء، ويحيط بكل شيء، ويأتي الفعل (حلت) المضمر فاعله، ليشير بعمق إلى هذه الحالة الصوفية.

وخلاصة القول أن الضمائر عند الحلاج ظاهرة أساسية في تراكيبه اللغوية وهي تأتي عنده متنوعة غزيرة، يؤدي تداخلها أحيانا إلى شيء من التعقيد والالتباس، مثلما تؤدي وظائف دلالية شتى، تتنوع باختلاف الموقف الذي يعبر عنه.

تركيب الإضافة

أ- يبدو تركيب الإضافة واحداً من التراكيب الأساسية التي يقوى استخدامها عند الحلاج، إذ يتوسّع في الإتيان به، ويكثر من الاعتماد عليه في التعبير عن رؤيته الصوفية حتى يُضحي واحداً من ملامحه الأسلوبية الأثيرة.

ولعل ذلك يعود إلى ما تتيحه الإضافة من توليد معان جديدة دقيقة من خلال الربط بين لفظين متجاورين، وكذلك ما تهيئه من نفاذ إلى الجزئيات والمعاني الخفية التي قد لا تؤديها اللفظة المفردة، ولذلك يعمد الحلاج إلى ما يتيحه هذا التركيب من تداخل بين الألفاظ، بغية الوصول إلى معانيه البعيدة.

وفضلاً عن التوسع في استخدام هذا التركيب من الناحية الكمية، فإن الحلاج يقدم طرائق تعبيرية شتى في استخدامه من الناحية التركيبية والأسلوبية، ويتجاوز الطريقة الشائعة في الإضافة إلى وجوه أخرى تضفي على هذا المنحى ملامح خاصة، قد لا تتوافر عند غيره بمثل تلك الطريقة المختلفة المنبثقة من أعماق تجربة صوفية غير مألوفة.

وفي نمط أول تأتي الإضافة مألوفة من ناحية التركيب، لكن وجه الغرابة فيها يتأتى من اختيارات الحلاج لألفاظ المضاف والمضاف إليه فهو يعمد إلى الجمع بين ألفاظ جديدة لم تألف اللغة الجمع بينها، مما يؤدي إلى إبداع تركيب جديد يحمل معنى مختلفاً نابعاً من رؤية الشاعر وتجربته، وهو في ذلك يعتمد على إمكانات التبادل التي تتيحها العربية بين الأسماء، فيأتي بتراكيب جديدة بسبب ما يحدثه من علاقات غير متوقعة بين تلك الأسماء.

ومن أمثلة هذه التراكيب، التي دخل كثير منها في ألفاظ الصوفية واصطلاحاتها:

[معين الفنى، خيول البعاد، نار الشوق، رسوم الصفات، عين قلبي، محو اسمي، رسم جسمي، سر قلبي، حرمة الخلوات، مكان السرّ، سطوة الذكر، حرمة الودّ، أشباح النظر، حل السكر، عز الرسوم، فهم الإشارة، نطق العبارة، علم الستارة، واو الوصل، واو الوفاء، دال الدلال، حاء الحياء، طاء الطهارة، شين الإشارة، سمو السرارة، شرط المعرفة، ركوب الحقيقة، لقد الوجود، لسان العلم، لسان الغيب، مرّ الهموم، أثواب التجلّي، فلوات الدنو، حدّ رسمي، شهود ذاتي، ريش الشوق، بؤس الهوى، طلوع الحق، نفي الشك، جلة الكل، سرائر الحق، دهشة التلاقي_].

فهو في كثير من هذه التراكيب يولّد استخدامات جديدة عندما يؤلف بين ألفاظ متباعدة، فينتج تعابير تتناسب مع تجربته، وتعبر عن مراده، كما أن أكثرها يظل غامضاً عصيّاً على الفهم الصريح، لغرابته وجدّته، ولارتباطه بتجربة خاصة هي التجربة الصوفية في رحيلها وعروجها إلى ما لا يدرك أو يفهم.

وفي نمط ثان يبالغ الحلاج في استخدام صيغ الإضافة المكررة، ولا يكتفي بإضافة واحدة، ومع أن تكرار الإضافة جائز في العربية، إلا أن طول التركيب قد يؤدي إلى الثقل والتعقيد "وقد تكلم البلاغيون القدماء عن تكرار الإضافة وعدّوه من أسباب الثقل ما لم يقصده البليغ لغرض معيّن"[1].

ويتوسّع الحلاج في وجه الجواز هذا، مع ما يحفه من احتمالات الثقل، حتى يضحي عنده نمطاً شائعاً أسلوبياً ولا يأبه لطول الجملة، ولما يعتورها من قلة التركيز ومشقات التلقي بسبب تعدد الإضافات وغرابتها لأنه مأخوذ بالنفاذ إلى المعنى البعيد الذي يحاوله، ولا يكاد يقبض عليه، أو يصل إليه.

ومن أمثلة هذه الإضافات المكررة ما ورد على الوجوه التالية:

---

(1) د. شكري عياد مدخل إلى علم الأسلوب، ص113.

[مشاعل نور الصفة سر مكنون وجد الفؤاد حق حق الصدود أنوار نور النور، بيان بيان الحق، سر غيب همّي لج بحر فكري، عين عين وجودي، دهر دهور الدهارة سفن بحر رضاك وجود وجود الواجدين، وهم كل حيٌ بعض ضرب الصدود كل دعوى المدّعينة هجر هجر القرنا الخ] .

ففي هذه التراكيب وما يماثلها يميل الحلاج إلى تكرار الإضافة، ويصل بها إلى وجوه من التعقيد وغرابة التعبير، لأنه يضيف إلى اللفظة ما يزيدها غموضاً لا ما يوضحها أو يخصصها كما هو مألوف الإضافة.

ويمكن تأمل ورود الإضافة في البيتين التاليين لملاحظة موقعها في سياقها، يقول الحلاج[1]:

ولائح لاح في ضميري ... ادقّ من فَهْم وَهْم همّي
فخضتُ في لُجّ بحر فكري ... في مركبٍ مِنْ رياح عزمي

ففي هذين البيتين استخدم الشاعر عدداً من تراكيب الإضافة هي: ضميري، فهم وهم همّي، لج بحر فكري، رياح عزمي. واللافت فيها بحثه عن التعبير الدقيق الذي يمكن أن يشتمل على هذه اللحظة الإشراقية التي منيت بها نفسه، فاللوائح عندهم "كالبروق ما ظهرت حتى استترت"[2] وكأنها لحظة تشرق في الروح أو الضمير بقبس ربّاني، ثم تختفي اختفاءً سريعاً مثلما جاءت، وهي في مجيئها وغيابها حيرة غريبة، تدفع هذا الصوفي إلى محاولة القبض عليها، والحفاظ على آثارها من خلال التعبير الشعري عنها، لكن كيف يتأتى له ذلك؟ واللغة لم تعد تكفي لأنها لم تألف هذه البروق وتلك اللوائح.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص276 .

(2) القشيري، الرسالة القشيرية، ص68.

وفي سياق ذلك يحاول توصيف دقة اللائح أو البرق الفاجئ الذي أضاء ،، وحه أو ضميره، فيأتي بتركيب الإضافة "أدق من فهم وهم همّي" مستخدماً ثلاث مفردات: (فهم، وهم، همّ) وأضاف الأخيرة إلى ياء المتكلم ليحيل التعبير إلى نفسه، ويقصره على ذاته، لأنه لا يعرض حالاً شاملاً يصيب الناس أجمعين، وإنما يتكلم على حالة من الإشراق المخصوص بفرد واحد هو الشاعر نفسه

والكلمات الثلاثة متقاربة في أصواتها، في كل منها تكرار لصوتي الهاء والميم، وجميعها تنصرف إلى الحقل المعنوي غير المادي، وإضافة بعضها إلى بعض تفضي إلى طبقات من الغموض والخفاء، وكأن المعنى يدق حتى يستتر ويتخفّى، فإذا كان الهمّ هو ما يهتم به المرء ويعنى به أو ينشغل بأمره، فإن الأصعب هو وهم الهم. فكيف يفهم هذا النمط الصعب من الوهم؟!

وكما يقول الحلاج نفسه " من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا"[1] فإن كثيراً من عباراته الأخرى، مثل على تلك الإشارات التي لا يفهمها أو يدرك مقصدها إلا من وصل بالمجاهدة إلى حالة (اللائح)، فأصابته البروق الروحانية الخاطفة.

وكذلك الأمر في تعبيره الآخر، أو إضافته المكررة الأخرى: فخضتُ في لجّ بحر فكري، فلم يقل مثلا: لج بحري، أو لج فكري أو بحر فكري، وكلها خيارات تتيحها اللغة لو أراد لكنه اختار تركيباً ينقل على نحو أعمق حالة الطوفان أو الغرق التي يستشعرها، وهي حالة طوفان فكري ونفسي فجاء بالإضافة المتكررة التي تفضي إلى بلاغة ذلك الطوفان وما فيه من مشقة؛ فلفظة بحر مثلاً وحدها، تمنحنا جزءاً من المعنى، لكنها لا تومئ إلى الأمواج المتراكبة، ولا إلى عمق الموجة وطولها، وإضافة

---

(1) عبدالكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996، ص204.

لفظة (لج) تفيد الصورة المبتغاة والمعنى المقصود الذي يدلل على مقدار عمق الخوض والمواجهة، كما أن طول التعبير وما قد يعتوره من ثقل، يوحي إلى مشقة الحالة التي يصفها، وإلى ما يصاحبها من ثقل على من يعانيها.

ومما تتسم به تراكيب الإضافة المكررة عند الحلاج، أن مفرداتها كثيراً ما تكون من حقل دلالي واحد أو أنه يكرر فيها الألفاظ نفسها فيضيف الاسم إلى نفسه لا إلى غيره، وكأنه يريد من خلال ذلك الوصول إلى خصوصية معناه، وجوهر دلالته مما يخفى على الآخرين، كقوله مثلاً[1]:

فأنتَ في سرِّ غيب همّي   أخفى من الوهم في ضميري

فتركيب الإضافة (سر غَيب همّي) يتكون من ثلاث مفردات: سر، غيب، هم، والثالثة أضافها إلى ياء المتكلم، كما فعل في موضع سابق، والألفاظ الثلاثة تحمل معنى الخفاء والاستتار، وجميعها معنوية لا تدرك بالحواس، فأضاف الغيب إلى السر، والهم إلى الغيب، ليؤدي التركيب بتمامه معنى الخفاء الدقيق البعيد وكأن الشاعر أراد التعبير عن موضع المخاطب (أنتَ) الذي يدل على الذات الإلهية التي يتعلق بها ويتوجه إليها في كل حين. فجعل الذات المعشوقة في ذلك الموضع الخفي من السر الذي لا يتكشف.

والشاعر في هذا الموضع وسواه يؤلف بين الألفاظ الدقيقة تأليفاً خاصاً، ليعبر عن معانيه المخصوصة، التي تنبع من علاقته المختلفة مع الذات الإلهية. وما في هذه العلاقة من تعقيد وغرابة يمكن أن يلاحظ في طبيعة اللغة التي استخدمها الحلاج في التعبير عن تلك العلاقة، وهي تلمح بوضوح في تعابير الإضافة، من خلال هذه التكرارات التي تؤدي إلى مزيد من الغموض بدلاً من الوضوح أو التعريف مما تؤديه الإضافة في المألوف.

---

(1) ديوان الحلاج، ص 40.

أما النمط الثالث الذي يبرز عند الحلاج في تراكيب الإضافة، فهو تلك التراكيب التي يتوصل إليها بإضافة الاسم إلى نفسه وليس إلى اسم آخر، ومعلوم أن مثل هذه الإضافة لا تعرّف أو تخصص، لأن الاسم يتعرف بغيره ويتخصص بإضافته إلى سواه أما إضافته إلى نفسه فتؤدي إلى مزيد من الغموض أو التنكير المعنوي عوضاً عن التعريف والتخصيص.

وقد يرد هذا النمط من تراكيب الإضافة في التراكيب المكررة، لكنه كثيراً ما يرد وحده، ومن الأمثلة الموضحة من استخدامات الحلاج ما يلي:

[بدء البدء أزل الأزل، سر السرائر، حقيقة الحق، سرائر سري، سر السر، أمر الأمر، صبر الصبر، جميع الجميع، بدء البداية حق الحق، كل كلك كل الكل، توحيد توحيدي، وجود الواجدين، بعض بعضي، دهور الدهارة الخ].

والمألوف في اللغة إضافة الاسم إلى غيره، وكما يقول ابن جني فإن "الغرض من الإضافة إنما هو التعريف والتخصيص، والشيء إنما يعرّفه غيره، لأنه لو كانت نفسه تعرّفه لما احتاج أبداً أن يعرف بغيره، لأن نفسه في حالي تعريفه وتنكيره واحدة، وموجودة غير مفتقدة. ولو كانت نفسه هي المعرفة له أيضاً لما احتاج إلى إضافة إليها، لأنه ليس فيها إلا ما فيه، فكان يلزم الاكتفاء به، عن إضافتها إليها"[1].

والحلاج في استخداماته لتراكيب الإضافة المشار إليها يعدل عن ذلك كله، ولا يأبه لهذه الاشتراطات المقنعة، وكأن للإضافة غايات أخرى عنده غير التعريف والتخصيص، كما أنه لا يبتغي تعريف الأشياء والمسميات من خلال الإضافة، ولذلك تأخذ عنده هذا الشكل أو النمط الذي يخالف المألوف أو المنطق المعروف في استخدام الإضافة.

---

[1] ابن جني الخـ ـائص، الجزء الثالث، ص26

ويمكن الإشارة هنا إلى أزمة اللغة[1] عند الحلاج وعند غيره من المتصوفة، فهم يصطدمون بجدرانها، في محاولتهم التعبير عن حالات ومواقف لم تألف اللغة التعبير عنها مثلما لم يألفها غيرهم من الناس، وفي ضوء ذلك تفهم فكرة الخروج على بعض نواميسها، أو مخالفة بعض اشتراطاتها، وتراكيب الإضافة عند الحلاج مثل جلي على ذلك.

ومن الأمثلة التي يتبدى فيها استخدام الحلاج لإضافة اسم إلى نفسه ما جاء في هذه المقطوعة القصيرة، يقول[2]:

سرائر سري ترجمان إلى سرّي
إذا ما التقى سِرّي وسرّك في السرّ
وما أمر سر السرّ مني، وإنما
أهيم بسر السرّ منه إلى سرّي
وما أمْر أمْر الأمر مني، وإنما
أُمِرتُ بأمْر الأمر لما قضى أمري
وما أمْر صبر الصبر مني وإنما
أُمِرتُ بصبر الصبر إذ عزّني صبري

ففي هذه المقطوعة اعتمد الحلاج على تركيب الإضافة بوصفه مكوناً

---

(1) انظر: د يوسف زيدان الحلاج ومحاولة تفجير اللغة، مجلة الهلال مارس 1992، ص46 وما بعدها

ود يوسف زيدان الغونية حلقة مفقودة في تطور النثر العربي، مجلة فصول، مجلد12، ع3، 1993، ص58-59.

(2) ديوان الحلاج، ص44.

أساسياً في بنائها اللغوي، فهو أوسع التراكيب وضوحاً عنده، وأوضح ما فيه هذا النمط الجديد من إضافة الشيء إلى الاسم إلى نفسه، أو ما هو من جنسه، وقد استخدم من ذلك التراكيب التالية: سرائر سري، سر السر، أمر الأمر، صبر الصبر.

وواضح أن الكلمات المفاتيح هنا هي: أمر، سر، صبر، فمنها تشكلت عباراته وتراكيبه وقد غلبت على ما عداها فكرر استخدامها وجعله يشتقات ومفردات أخرى من جنسها، وكأن اللغة قد فرغت حتى لم يبق إلا هذه المفردات الثلاثة، فمضى يقلّبها على وجوهها، ويبني منها تراكيب متعددة شكلت المكونات التركيبية للمقطوعة السابقة.

والحلاج في هذه التراكيب الجديدة يعدل عن المألوف في استخدام تركيب الإضافة، مما يؤدي إلى غموض ما يريده من دلالة، وإذا كان "النحو هو الركيزة التي تستند إليها الدلالة. فبمجرد ما يتحقق الانزياح، بدرجة معينة، عن قواعد ترتيب الكلمات وتطابقها، تذوب الجملة، وتتلاشى قابلية الفهم"[1].

وهذا ما يحدث في هذا الموضع وفيما يشبهه مما يعمد إليه الحلاج من عدول أو انزياح عن مألوف اللغة، وخصوصاً عندما يتوجه التعبير للكشف عن بعض دقائق التجربة الصوفية، وكما يقول د يوسف زيدان فقد "عانى النص الصوفي من الاصطدام بحائط اللغة، فاللغة العادية لا تعنى بالتعبير عن عالم الصوفية ذي الخصوصية الشديدة، وقد بلغت حدة الاصطدام باللغة قدراً أودى بحياة بعض المتصوفة، وأودى بهم إلى نهايات تراجيدية، وأشهر هؤلاء الحلاج"[2].

---

(1) جان كوهين بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط1، دار توبقال، المغرب 1986، ص178.

(2) د يوسف زيدان، الغوثية: حلقة مفقودة في تطور النثر الصوفي، مجلة فصول مجلد 12، ع3، 1993، ص58.

وفيما استخدمه الحلاج من تراكيب: سر السر، أمر الأمر، صبر الصبر، وم
يتفرّع عنْها وضوح وجلاء لهذا النمط من الاصطدام، وهو يحاول أن يتجاوز ما هـ
مألوف من نواميس عبر العدول إلى الاستخدامات الجديدة، لكنها كثيراً ما توصـ
إلى الارتباك والغموض، وقد تؤدي أحيانا إلى تعابير لا يريدها أو لا يتقصدها.

ومع ذلك فإن بعض ما اشتقه الحلاج من إضافات غريبة، صـار مـن الفـ
الصوفية ومصطلحاتها، فـ السرّ مثلاً، تعني عندهم "ما لا يجوز أن يعلمـه غ
الله أو يطلع عليه غيره، لأنه سبحانه انفرد به دون الخلق"[1]. أي أنـه ليـس ـ
مألوفاً أو مشتركاً بين بعض الناس، لكنه نمط خـاص وأبعـد عـن متـناول البـ
وهكذا يصبح (سر السرّ) ذلك النمط الإلهي من الأسرار، وليس السـر البـ
المتداول بين الناس في الأرض، أي أن الإضافة هنا حددت نوعاً مختلفاً من الأسر
وفصلتها عما هو مألوف منها.

ورغم ما في التركيب من غموض وغرابة، إلا أنه يمكن أن يشـير إلى تلـ
المعاني الدقيقة التي تحاول التجربة الصوفية أن تنفذ إليها وتعبّر عنها.

ومن الأنماط الأخرى للإضافة عند الحلاج، ما يلحظ من كثرة إتيانـه بلفـ
(كل)، إذ كثيراً ما ترد عنده في موضع المضاف، وأحيانا يضيفـها إلى نفسـها (
الكل)، وفي موقف ثالث ترد في موضع المضاف إليه.

ومن أمثلة ورودها عنده مضافة [كل كتاب، كل نبات، كـل سـاعات،
أوقات، كل أين، كل شيء، كل وادي، كل ناظر، كل معنى، كل نائبة، كل حال،
شغل، كل حدّ كل التمني، كل مكان، كل لسان، كل بيان، كل يوم، كل ملاحة،
ما شئت ...].

وجاءت أيضا مضافة إلى اسم قبلها كما في التراكيب التالية:

---

(1) د. حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص196.

[جلة الكل، عو الكل، عل الكل وغيرها].

ولعل لجوءه إلى هذه اللفظة في تركيب الإضافة، يعود إلى رغبته في الإحاطة بالمعنى الذي يتعرض له وكأنه يريد الإحاطة بالشيء، وهو يرى تفلّته وفراره، كما أنها ترد في تعابير تعرض لما هو إلهيّ مما يكون شاملاً محيطاً بكل الأشياء يبلغ في اتساعه كل الحدود، ويتجاوز ما يتوقف عنده البشر فلا يجاوزونه، والصوفية تجربة تحاول تجاوز الحدود البشرية للنفاذ إلى ما هو إلهي محل، ولعل ذلك في مجمله يفسّر كثرة استخدام لفظة (كل) عند الحلاج.

يقول الحلاج مثلاً[1]:

وأنتَ محل الكلّ بل لا محلّه وأنتَ بكل الكل لستَ بفاني

ففي هذا البيت وردت هذه اللفظة مضافة إلى لفظة أخرى (محل الكل)، ووردت في موضع آخر مضافة إلى نفسها (كل الكل). والسياق الذي جاءت فيه مكاشفة من الشاعر المولّه للمعشوق الذي ملأ عليه نفسه، فهو إذ يقول: "وأنت محل الكل" كأنما يدرك أن ذلك لا يكفي أو أن وصفه غير دقيق، وكأن اللغة لا تعيه، فيضرب عن ذلك بقوله: بل لا محلّه، فالمعشوق يحيط بكل شيء، لكنه لا مكان ولا محل له في الوقت الذي يوجد في كل مكان، وفي محل الكل، ووجوده هذا ليس متعيناً كما قد يفهم من ظاهر أقوال الصوفية، يبينه قول الحلاج في البيت التالي[2]:

بقلبي وروحي والضمير وخاطري وترداد أنفاسي وعقد لساني

فهو وجود المحبوب أو المعشوق الذي امتلأ به العاشق دون أن يضيق به،

---

[1] شرح ديوان الحلاج، ص306.

[2] المصدر نفسه ص78.

فصار يستشعره في كل جوارحه، ويراه قريبا لشدة تعلقه به، وألفته لذكره، لكنه إذا ما حاول الاقتراب منه، باغته بعده، واستحال الاقتراب منه.

ومن كل ما سبق يتبين مقدار اعتماد الحلاج على تركيب الإضافة في التعبير عن رحلته الصوفية، وللدلالة على اتساع هذا المقدار، فقد استخدم الإضافة في ما يقارب ثلاثة وعشرين ومائتي (223) بيت وفي كثير من الأبيات ترد إضافات متعددة، وكأنه وجد في هذه الصيغة ما قد يعينه على تجاوز حدود المألوف في اللغة، وما يمكن أن يعبر منه إلى منافذ ملائمة لتجربته.

ويمكن نسبة هذا النمط الأسلوبي إلى الحلاج، فقد وضع أساسه، ونوّع في استخداماته بما يتوائم مع تطور تجربته وخصوصيتها، وهذا يعني نقض ما توصلت إليه الباحثة سعاد الحكيم عندما نسبت الأسبقية في إبداع هذه الصيغة لابن عربي (560-638هـ) الذي ولد بعد مقتل الحلاج بقرنين ونصف، وترى سعاد الحكيم أن الإضافة "هي الصيغة اللغوية الهامة التي أبدعها ابن عربي والتي فتحت آفاق اشتقاق لا محدودة أمام الإنسان الصوفي للتعبير عن تجربته ومشاهداته"[1]. وتقول أيضا عن الإضافة التي أبدعها ابن عربي، إنها أصبحت "لغة الشهود الصوفي دون منازع، ولا تستطيع صيغة غيرها أن تحيط بالتعبير الصوفي ولا أن تتمتع بهذه القدرة البيانية تجاه الرؤية الصوفية وتجاه التجربة الوجدانية، لأن طاقة الصوفي على نحت مفرد جديد تظل محدودة على حين أن طاقته على الإضافة هي غير محدودة وغير متناهية"[2].

وهي في كل ذلك مأخوذة بابن عربي، شديدة الإعجاب به، حتى يبلغ بها

---

(1) سعاد الحكيم: ابن عربي ومولد لغة جديدة، ط1، دندرة للطباعة والنشر والمؤسسة الجامعية، بيروت، 1991، ص84.

(2) المرجع نفسه، ص90.

ذاك إلى تجاوز حدود الإعجاب النقدي فتقول "هو ذلك الأستاذ العظيم أبو اللغة الصوفية، أبو لغة الكشف والشهود، أبو لغة الإلهام، هذه اللغة التي تتكون بالإضافة"[1].

ولا خلاف على أهمية ابن عربي ودوره في إنضاج التجربة الصوفية في التعبير والرؤية، لكنه من أبناء القرنين السادس والسابع، أي الحقبة التي كان قد مرّ على الصوفية زمن متطاول، يبلغ عدة قرون أتاحت لها أن تتطور وتكتمل، والصعوبة دائماً في التأسيس والبدايات لا في الخواتيم والنهايات.

يضاف إلى ذلك أن بهجة الباحثة باكتشاف اللغة الجديدة عند ابن عربي ليست في محلّها، فالحلاج المتوفى سنة (309هـ) هو صاحب هذه الريادة فابن عربي سار على ما افتتحه غيره من الصوفية السابقين، وربما توسع في هذا الأسلوب وعمق من استخدامه، لكنه في كل حال ليس رائده أو مبتدعه، كما في الأطروحة التي تبنتها سعاد الحكيم.

[1] سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة ص89.

أولا : أسلوب الأمر :

يعدّ أسلوب الأمر واحداً "من الأساليب التي تنازع البحث فيها كل من النحاة والبلاغيين، فهي شركة بينهما في موضوعها، ثم تختلف طريقة المعالجة، ولا انفصام بينهما"[1].

ويأتي الأمر- عادة- إما بمعناه الأصلي الذي يعني طلباً محدداً يوجه إلى المخاطب، ويراد منه أن يقوم بأمر ما، أو يؤدي مهمة معينة، وإما أن يتحول من أصل وظيفته هذه إلى معنى تعبيري بلاغي يخرج فيه الأمر إلى دلالات شتى، يمكن التماسها في السياق الذي يرد فيه.

وهذا المعنى الذي يخرج فيه الأمر عن معناه الأصلي هو الذي يكثر في الشعر، إذ يجد فيه الشاعر متسعاً للتعبير، يمكنه من أداء معان كثيرة تتصل بالحال التي يعبر عنها.

أما في شعر الحلاج فترد جملة من الصيغ والتراكيب التي تتخذ من الأمر ظاهراً لها، لكنها في جوهرها الأسلوبي تخرج عن هذا الظاهر إلى دلالات ومعان أخرى، ويكثر هذا في تلك الصيغ التي يتوجه فيها الشاعر بخطاب الذات العلية، فهذا الخطاب من الأدنى إلى الأعلى، وهو ما يتطلب ألا يكون الأمر بمعناه الحقيقي، ولذلك تتوسع آفاق التعبير أمام الحلاج، ويتخذ من هذه الصيغة سبيلاً أسلوبياً ليعرض حاله، أو يلتمس تحقيق غاية معينة كما سيتضح من الأمثلة.

---

(1) د منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل ط2، منشأة المعارف، الاسكندرية 1993، ص119.

ويساعد في اتساع أسلوب الأمر بمعناه البلاغي، أن شعر الحلاج مبني في عمومه على طرفين يمثل الشاعر الطرف الأدنى منهما، وتمثل الذات العليا الطرف الأعلى، وهو في رحلته وعروجه الصوفي، يحاول مخاطبة الذات العليا والتقرب منها ما أمكنه إلى ذلك سبيلا، ويجيء أسلوب الأمر في سياق الخطاب هذا، لأنه يتيح له أن يبني خطابه راسماً علامات أسلوبية كثيرة تحيط بهذا الخطاب.

يقول الحلاج في قصيدة برز فيها أسلوب الأمر بوصفه مكوناً تركيبياً أساسياً[1]:

مُواصلي بالوصال صلْني	وصِلْ وصالاً بلا تجنّي
زعمتَ أني فنيتُ عنّي	فكيف لي بالدنوّ منّي
إذا دنا منكَ لي فؤادي	فلا تسلني وسَلْه عنّي
سؤال مستيقظٍ حفيظٍ	الحقّ أعني وأنتَ تعني
مواصلي بالصدود لمّا	بحق حق الصدود صِلْني
ولا تمنّي بكرب صَدٍّ	فبعضُ ضرب الصدود يضني
عجبتُ أني اموتُ شوقاً	وأنت -يا سيدي- تعدني

فقد وردت صيغة الأمر أربع مرات (صلني، صِلْ، سَلْه، صلني) كما ورد فيها صيغتا نهي -وهي الوجه الآخر للأمر- في قوله (لا تسلني، لا تمنّي).

وواضح أن ثلاث صيغ من الأمر ليست أكثر من تكرار للأمر من الفعل (وصل)، والفعل الأول منها (صلني) جاء متصلاً بياء المتكلم في موضع المفعول به. أي الموصول لا الواصل، وهو موصول مجازاً لأنه يحاول الوصل فلا يدركه، أي

---

(1) ديوان الحلاج، ص70.

إنه الراغب في الوصل، المتشوق لـه، وصيغـة الأمر هنـا تحمـل معنـى الرجـاء والتذلل في الدعاء، ويتسع هذا المعنى ويتعمق عندما يكشف عن حاجة الشاعر لما يطلبه، وشدة تعلّقه بمن أحب، ويتضح هذا بتكرار الصيغة نفسـها أكثر مـن مرة، وباستخدامه لصيغة جديدة من القسم (بحق حق الصـدود) إذ يقسـم بمـا يعانيه ويقاسيه، وكأنه يعرض قـوة الصدود لتكـون سـبيلاً إلى مـا يرجـوه مـن ظلال الوصل.

إنه يستعطف ويرجو، ولا يأمر أو ينهى، أي أنه خرج بهذه الصيغ الإنشائية إلى معانٍ أو أساليب جديدة تكشف عن مقدار حاجته للوصل، وشـدة مـا يقاسيـه من الصدود، فهو أمام الذات العليا وفي مثـل هـذا السـياق الـذي ينكشـف فيـه ضعفه وضناه لا يمكن له أن يستخدم الأمر علـى وجه الإلـزام، وإنمـا هـو الرجـاء والدعاء من الأدنى إلى الأعلى، يطلب فيـه الحـلاج وصـلاً بالمفـهوم الصـوفي؛ والوصل أو الوصول عندهم هو "أن يرى السـالك اتصـال المـدد والجـود مـن غـير انقطاع... وقيل بعضهم: الاتصال أن لا يشهد العبد غير خالقـه، ولا يتصـل بسـرّه خاطر لغير صانعه. وأدنى الوصل مشاهدة العبد ربه تعالى بعين القلب، فإذا رفـع الحجاب عن قلب السـالك وتجلى له يقل: إن السـالك الآن واصل"[1].

ولعل مما يعزز التأكيد أن محور القصيدة هو رغبة الشاعر في الوصـل بمعنـاه الصوفي، هذا الإلحاح على (وصل) ومشتقاتها "وإيرادهـا علـى هـذا النحـو مـن التكرار ينمّ عن رغبة أكيدة بالتوحد مع حل الوصل.. أو بالفناء في الوصـل"[2].

ومقابل هذا الإلحاح في الوصل، يذكر الحـلاج الصـدود، ويكـرّر المفـردات

---

(1) د أمين يوسف عودة تجليات الشعر الصوفي. ط1، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بيروت، 2001، ص389-398، عن: د عبدالمنعم الحفني معجم مصطلحات الصوفية، ط1، دار المسيرة، بيروت 1980، ص10، ص267.

(2) د أمين يوسف عودة تجليات الشعر الصوفي، ص362.

الدالة عليه، من باب معرفة الأشياء بأضدادها، ولأن في ذكر الصدود ما يضاعف من تذلل الشاعر، وركوبه مركب الاستعطاف، مما يتيح له أن يأتي في البيت التالي بصيغة النهي التي لا تبعد عن معنى الرجاء والدعاء والاستعطاف "ولا تمتني بكرب صد".

أما الصيغة الوحيدة من الأمر التي لم تأت من مشتقات الوصل، فهي ما ورد في البيت الثالث في قوله:

إذا دنا منكَ لي فؤادي فلا تَسَلْني وسَلْه عنّي

ويتضح فيها أن الوصل بالقلب، وكأن الشاعر يطلب أدنى الوصال الذي يدرك بعين القلب، وابتداء الكلام بـ (إذا) يفتحه على المستقبل المأمول، ولا يدلل على حال مُدرَك أي أن الشاعر هنا يعبّر عن رغبته، أو يحلم بالوصال، وإذ يتعانق الشعر والحلم، يقدم الحلاج استعطافه أو رغبته، عبر صيغتي النهي والأمر اللتين جاءتا للدعاء، والاستعطاف، والالتماس.

ويبدو كأن الشاعر يعثر ذاته وجزّأها، فالفؤاد سوف يعلو بالجبة الوصال، إن قُبِل التماسه، وحين ذاك يمكن أن يسألْ الفؤاد عن صاحبه المضنى، فكأن الحلاج قد جرّد من نفسه الفؤاد ليعمق دلالاته الوجدانية، ويقدم ضروباً شتى من الالتماس والدعاء، مما يدفع بالدلالة إلى أبعاد جديدة غنية، تؤشر إلى فرادة هذه العلاقة، وإلى الطبيعة المختلفة للوصل المأمول.

وفي قصيدة أخرى من أربعة وثلاثين بيتاً يأتي الشاعر بأساليب الأمر، ضمن أساليب إنشائية أخرى، وقد تصدّر الأمر عدداً من الأبيات، منها[1]:

فاكفُفْ ملامي، عاذلي فقد فقدتُ السكنا

....

(1) ديوان الحلاج، ص71.

أردّدْ جــواب والبِـ	خاصمْ فيك الحَزَنا
نأوصلوا الوصـل له	بهجر هجر القَرَنا
وراقبوا العهد الذي	أمطـر فينـا المنـا
....	....
فكن هواءً في الهوى	بينَ الهوى قد كمنا
وانظرْ ترى عجائبـا	تحار فيها الفطنــا

ففي الأبيات المتقدمة جاء الخطاب دعاءً والتماساً من الأدنى إلى الأعلى، أي من الصوفي العاشق إلى الذات العليا، وقد خرجت صيغ الأمر من معانيها الأصلية إلى الدلالات البلاغية التي تمنحها صفة الخاصية الأسلوبية، ومعلوم أنه "لا يمكن أن تظهر خاصية أسلوبية في التركيب دون قصـد فمهما كـان التغيير طفيفـاً في التركيب، فانه يأتي استجابة لنسق"[1]، والنسق الذي جاء فيه تغير الأمر وتحويله إلى المعاني الجديدة نسق التعلق بالذات العليا، والرغبة في وصالها.

ويلاحظ أن عدداً من الصيغ جاءت في الخطاب بصيغة المفرد: (فـاكفف، أردد، فكنْ، وانظرْ) وفي هذا الخطاب تودد يحمل معنى القرب والرغبة فيه، كما يحمل سائر دلالات التضرّع والالتماس والاستغاثة.

وقد دل علـى المخـاطب في صيغتين بخطاب الجَمع (فـأوصلوا، وراقبـوا) والمخاطب واحد في الحالين، لكن التنوع في صيغ الأمر يمثل التنوع في الحالة الصوفية، ودرجات انفعالها فالمودة والمحبة في حال خطاب المفرد لا تنسي الشاعر في موقف قريب أن يعبر عن الإجلال والتعظيم اللذين يليقان بالذات العليا، وهذا ما يجعله يراوح بين مستويين أو حالتين من الخطاب.

---

(1) د. نورالدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص172.

وفضلاً عن صيغ الأمر التي تكشفت من خلال مخاطبة الذات العلية فخرجت إلى دلالات الدعاء والتضرع، ترد عند الحلاج بعض الصيغ الأخرى التي يوجهها إلى نفسه، أو إلى مخاطب مطلق يصعب تحديده كقوله[1]:

فاسمع بقلبك ما يأتيك عن ثقةٍ   وانظر بفهمك، فالتمييز موهوبُ

فالخطاب هنا الذات الصوفية، سواء أكانت ذات الحلاج، أم ذات السالكين العارفين. ويلحظ في هذه الصيغة تحول السمع إلى القلب، وليس على أصله في ارتباطه بالأذن، مما يومئ إلى أهمية القلب عند الصوفي، ومقدار ما يحتاجه من تأمل واستغراق داخلي يؤدي به إلى الانفصال عن الأصوات والظواهر المحيطة به، لأنه يسمع بقلبه، في هيئة أصوات وجدانية داخلية، مما يضفي على شعر الحلاج الطبيعة الوجدانية والانفعالية رغم ما يحمله من جانب فكري متصل بالتجربة الصوفية.

وقد جاء معنى التوجيه والإرشاد في إطار من تراسل الحواس، وما يحمله من قيمة أسلوبية مبنية على العدول من الأذن المرتبطة بالسمع، إلى القلب المرتبط بالإحساس والانفعال.

وقد جاء عنه ما يشبه هذا المعنى في سياق مقارب، يقول[2]:

تأمّل بعين العقل ما أنا واصفٌ   فللعقلِ أسماعٌ وعةٌ وأبصارُ

فمعنى الأمر لا يبعد عن النصح والتوجيه، وقد ربط بالعقل حواس أخرى، ولعل ذلك يؤكد طبيعة التجربة الصوفية في مزجها بين العاطفي والفكري في إطار واحد من التجربة الذاتية لمن يسلك هذا السبيل.

(1) شرح ديوان الحلاج، ص157.

(2) ديوان الحلاج، ص172.

ثانياً: أسلوب النداء:

يعني النداء "طلب المتكلم إقبال المخاطب عليه بحرف نائب مناب (أنادي) المنقول من الخبر إلى الإنشاء"[1]. وقد ورد النداء في حدود سبعين موضعاً في شعر الحلاج، استخدم فيها عدداً من الأدوات التي يُتوصل بها إلى النداء: (يا، أيها، أيا، وا، الهمزة) كما استغنى في مواضع أخرى عن الأداة، واختار سبيل النداء السياقي، الذي نلمس فيه المنادى وموضوع النداء، دون أداة دالة صراحة على هذا الأسلوب، وفضلاً عن ذلك كثرت في شعر الحلاج الألفاظ التي تحمل معنى النداء وتعبّر عنه ضمن صيغ إخبارية، كما في استخدام الأفعال الدالة على النداء: دعا، نادى ومشتقاتهما.

أما المتكلم أو صاحب الخطاب في هذه المواطن جميعها فهو الحلاج، وهذا يستقيم مع التجربة الذاتية التي يعبّر عنها الشاعر، إذ لا يبني شخصيات أخرى في شعره، ليأتي الخطاب أو النداء على ألسنتها، وإنما صوته صوتٌ ذاتي مفرد في سائر الأنماط التركيبية التي يقوم عليها أسلوبه.

والطرف الثاني لتركيب النداء (المنادى) هو الذات العليا في جلّ مواضع النداء، وقلّما ينادي الحلاج مخاطَباً بشرياً، أو ذاتاً أخرى، وفي هذا إشارة إلى موضوع شعره وطبيعته، فقد قطع الحلاج كل صلة له بغير الذات العليا، فلم يعبّر عن علاقاته مع البشر إلا على نحو محدود متصل في أكثر الأحيان بتجربته الصوفية، وهكذا اتخذ من الشعر سبيلاً تعبيرياً عن صلته بالذات العليا، وما يدل عليه أسلوب النداء من عمق الارتباط بين المنادي والمنادى يمكن تعميمه على تجربة الحلاج كلها، إذ هو شاهد على أن هذه التجربة مشدودة بين هذين الطرفين الشاعر المحِبّ من جهة، والذات العليا التي يعشقها ويتعلق بها من جهة أخرى.

---

(1) أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص105.

وإذا كانت المسافة بين الخالق والمخلوق مسافة بعيدة فإن "النداء من العبد لخالقه نداء للبعيد بعداً حقيقياً، كلفاً في علوّه سبحانه"[1]، لكنه من ناحية أخرى تعبير عن القرب المنشود عندما يحاول العبد اختصار المسافة، ولذلك يتحول إلى وجه آخر ليصبح "نداءً للقريب قرباً حقيقياً كلفاً في رحمة الله بعباده"[2].

وقد خرج النداء في كثير من مواضعه عند الحلاج إلى معان أخرى، تتجاوز معناه الأصلي ومردّ ذلك إلى أن النداء ليس في صيغته الأصلية من حيث تكافؤ أطرافه، أو تقاربها، وكذلك لا تشتمل تجربة الحلاج على ما يسوّغ ورود النداء بالمعنى الأصلي، وإنما يجيء عنده -غالباً- تعبيراً عن الضعف الإنساني، وعن معاني الالتماس والألم والتوجّع، ودوام التشكّي وبث الحزن، فضلاً عن إبراز العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصوفي في تعلقها بالذات العليا ونشدانها الاقتراب من أسرارها المستحيلة، وقد يأخذ أحياناً هيئة الترنّم بذكر المحبوب، كأحد أساليب الذكر الصوفي، التي تميل إلى الإكثار من ذكر المولى عز وجل، ضمن الطبيعة الخاصة للتجربة الصوفية.

ويمكن تلمّس أسلوب الحلاج في استخدام النداء، بمتابعة مواضعه في الأبيات التالية من قصيدة تقع في تسعة عشر بيتاً يقول الشاعر[3]:

لبيك لبيك يا سرّي ونجوائي
لبيك لبيك يا قصدي ومعنائي

أدعوك، بل أنت تدعوني إليك فهل
ناديتُ إياك أم ناديتَ إيائي

---

(1) د. منير سلطان، بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ص150.

(2) المرجع نفسه، ص150.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص146.

يا عين عين وجودي يا مُنى هممي

يا منطقي وعباراتي وإيمائي

يا كل كلي ويا سمعي ويا بصري

يا جملتي وتباعيضي وأجزائي

يا كل كلي وكل الكل ملتبسٌ

وكل كلك ملبوسٌ بمعنائي

يا من به علقت روحي، فقد تلفت

وجداً، فصرتُ رهيناً تحت أهوائي

....

....

فكيف أصنع في حبٍّ كلفتُ به؟

مولايَ، قد ملَّ من سقمي أطبائي

قالوا: تداوَ به منه فقلتُ لهم:

يا قومُ هل يتداوَ[1] الداءُ بالداءِ؟!

....

....

يا ويح روحي من روحي، فوا أسفي

عليَّ مني، فإني أصل بلوائي

---

(1) هكذا وردت في الديوان.

....

....

أغاني السؤل والمأمول، يا سكني

يا عيش روحي، يا ديني ودنياني

قل لي فديتك يا سمعي ويا بصري

لِمْ ذي اللجاجة في بعدي وإقصائي؟!

ورد النداء في أحد عشر بيتاً من هذه القصيدة، وقد استخدم الشاعر صيغة النداء بتنويعاتها المختلفة، مكرراً استخدامها أكثر من مرة في بعض الأبيات، ومعنى ذلك أن هذه الصيغة هي المكون التركيبي الأساسي في القصيدة، من خلال الاحتكام إلى المعيار الكمي وما يستتبعه من امتدادات دلالية، تتصل بتركيز النداء على هذا النحو من الوضوح والكثافة.

وقد استهلّ الشاعر قصيدته بلفظ (لبيك لبيك) وكرره في شطري البيت الأول، ومع أن لفظة (لبيك) من المصادر التي تحمل على المفعول المطلق إلا أنها من ناحية الدلالة- تشير إلى معنى الاستجابة وتلبية النداء، فكأنما يردّ الشاعر على نداء قادم، ويستجيب له، متخذاً من صيغ النداء التي تتوالى في أبياته سبيلاً للتواصل ومحاولة الاقتراب من المعشوق الذي ملك عليه أمرَه، في علاقة ملتبسة، تكشف التباسها في البيت الثاني عندما يختلط على الشاعر مصدر النداء، فلا يكاد يميز بين أطرافه:

ادعوك بل أنت تدعوني إليك فهل ناديتُ إياك أم ناديتَ إيائي؟

وهذا تعبير بليغ عن تعقد صيغة النداء، ليس على المستوى اللغوي حسب، وإنما بما تحمله من إشارات ودلالات على تعقيد الحالة الصوفية المتجة

لها ثمة طرفان في حالة من الخطاب، لكن الشاعر ينتقل إلى حل من الشطح أو السكر الصوفي، ومن خلال استخدام حرف الإضراب (بل) وما تبعه من استفهام (هل..) يشير إلى عدم استقراره، وعدم وضوح أطراف النداء عنده، فلم يعد قادراً على التمييز بين المنادي والمنادَى (مَنْ ينادي مَنْ؟) وكل ذلك تعبير عن العلاقة الملتبسة التي وصل إليها الحلاج، وعبّر عنها في شعره.

ورغم كثرة صيغ النداء في هذه المقطوعة، فلم يتوجه لغير الذات العليا إلا في موضع واحد في قوله:

قالوا: تداوَ به منه، فقلتُ لهم يا قومُ هل يتداوَ الداءُ بالداءِ؟!

وهذا من المواضع القليلة التي يرد فيها الخطاب مخالفاً لما هو شائع في شعره من الاكتفاء بنداء الذات العليا، ويرد هنا في شكل استغراب ونفي لما يطلبُ منه، ومعنى هذا أنه سيواصل تجربته من غير وصول إلى نهاية أو شفاء.

وأكثر ما ورد النداء باستخدام الأداة (يا) باستثناء ثلاثة مواضع، أولها استغنى فيه عن الأداة بحذفها في قوله: "مولاي، قد ملّ من سقمي أطبائي"، ومعلوم أن حذف الأداة يحمل معنى القرب، فكأن لا مسافة بينهما، مثلما يحمل في هذا الموضع معنى الرجاء والاستعطاف والكشف عن الضعف، فقد ملّ الأطباء من سقمه، ولن يشفيه إلا المولى الذي يناشده ويناديه.

أما الموضع الثاني الذي توصّل به للنداء من غير استخدام (يا) فيرد باستخدام همزة النداء في قوله:

أغاية السؤل والمأمول يا سكني يا عيش روحي، يا ديني ودنيائي

والهمزة أيضاً تدل على نداء القريب، وفي السياق ما يسوّغ استخدامها، فالشاعر هو المنادي الذي يـ..أل ويأمل، والمنادَى من يملك في يديه كل جواب، وسياق الطلب والرجاء يتناسب مع استخدام الهمزة التي تدل على شدة التقرب والتعلق.

أما الموضع الثالث، فقد جاء للندبة، بما تحمله من تألم وتوجع في قوله:

يا ويحَ روحي من روحي، فوا أسفي

عليَّ مني، فإني أصلُ بلوائي

والندبة هنا أقرب إلى رثاء الذات، وهو لا يلقي باللوم على أحد إنما يلوم نفسه، ويندبها في توجع إنساني، تكشف صيغة الندبة (فوا أسفي) عن مقدار عمقه، من خلال ردّ أسبابه إلى ذات الشاعر، وليس إلى مصدر خارجي قد يقلّل من الإحساس بالألم، من خلال محاولة تبرئة الذات، وإبعاد الإحساس بالذنب عنها، لكن الشاعر لا يفعل ذلك وإنما يبكي ذاته، رادّاً أسباب بلواه إلى نفسه وليس إلى غيره.

ويمكن ملاحظة إفادة الحلاج من صيغة النداء، وتجديده في اللجوء إليها من خلال متابعة الصيغ التي استخدمها، ومما ورد في الأبيات السابقة ما يلي:

يا سري ونجواني

يا قصدي ومعناني

يا عين عين وجودي

يا مَدى هممي

يا منطقي وعباراتي وإيمائي

يا كلّ كلي

يا سمعي ويا بصري

يا جملتي وتباعيضي وأجزائي

يا من به علقت روحي

يا سكني

يا عيش روحي

يا ديني ودنيائي

ويمكن تعزيز هذه الصيغ بما جاء في قصائد أخرى من مثل الاستخدامات التالية التي تسير على النظم نفسه:

يا موضع الناظر
يا مكان السر
يا جملة الكلّ
يا قدسي
يا مَنْ لم أبُحْ باسمه
يا منية المتمنّي
يا نعمتي في حياتي
يا واهب السؤل
يا زين كل ملاحة
يا سرّ سر يدقّ

ويلاحظ على أسلوب النداء - من خلال الأمثلة السابقة ما يلي:

أولاً: ميل الحلاج إلى العدول عن المألوف في نداء الذات العليا، ولذلك لا يلجأ إلى الصيغ المعروفة المألوفة كالنداء بـ (يا ربّ، يا إلهي) أو ما يقوم مقامهما، وعوضاً عن ذلك يشتق تسميات وصفات جديدة تنبع من التجربة الصوفية للحلاج، وتكشف اختلاف هذه التجربة عما سار عليه الناس وألفوه، فالعلاقة الخاصة التي تربط الشاعر بالذات العليا اقتضت منه تجديداً في استخدام صيغ النداء، مما منح شعره ملمحاً أسلوبياً واضحاً على مستوى تعدد هذه الصيغ، وطريقة استخدامها، عبر ما تتيحه اللغة من إمكانات في الاستبدال والاختيار.

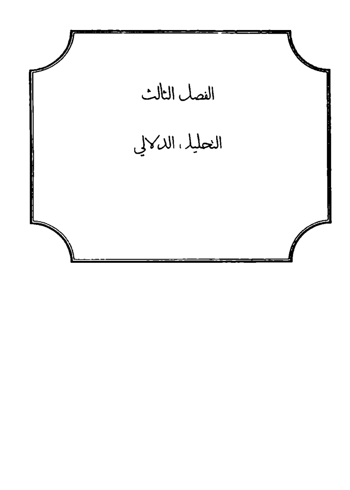
فقد ' لحلاج القالب التركيبي المتاح في اللغة، وفق نواميسها الثابتة،

لكنه عمد إلى تغيير محتوى ذلك القالب، من خلال اختيار مفردات ومعابير جديدة، لم يُؤلَف سادة الذات العليا بها.

ثانياً: يمكن ملاحظة استخدام ياء المتكلم في كثير من صيغ النداء، وهي تشير إلى الحلاج نفسه، أي أنه يربط بين الذات العليا وبين ذاته فيظل صوته واضحاً، يشير إلى العلاقة الخاصة بين طرفي النداء، وكأنه لا يناجي بعيداً، ولا غريباً، وإنما يناجي مولاه الذي تعلّق به تعلقاً خالصاً مختلفاً. كما أن ورود ياء المتكلم على هذا النحو من التركيز والتكرار يشير إلى ذاتية التجربة الصوفية، وتجربة الحلاج بوجه خاص، فهي ليست تجربة جماعية أو متاحة للجماعة، وإنما هي تجربة فرد منفصل عن المجموع في سبيل تحقيق ذاته من خلال الارتباط بالذات العليا، ومحاولة التودّد إليها والتعلق بها إلى أبعد حدّ.

ثالثاً: أكثر صيغ الإضافة يرد فيها المنادى مضافاً سواء أضيف إلى ياء المتكلم (كما في الملاحظة السابقة) أو إلى غيرها، مما يربط النداء بأسلوب الإضافة ويجعله متسماً له من ناحية الدلالة على أسلوب الحلاج.

كما يلاحظ استخدام الحلاج للعطف على المنادى في مواضع كثيرة، مما يكشف من حضور المنادى، وتعدد أنماطه، فضلاً عما يشير إليه من طموح الشاعر الاستقصاء، وتتبّع المعاني والإحاطة بها، وهذا واحد من الهواجس التي تظهر بصور وأساليب كثيرة، تستقيم مع تجربة الحلاج التي تحاول قول (ما لا يُنقل) ووصف (ما لا يوصف) لأنه متصل بما هو إلهي بعيد عن إدراك البشر وإحاطتهم.



الفصل الثالث

التحليل الدلالي



يكشف شعر الحلاج عن تجربة متجانسة، تمتلك معالم الوحدة والتماسك وتنهض هذه الوحدة على ما في شعره من قيم دلالية تتصل بمناخ واحد من غير أن تجاوزه أو تغادره إلى مناخ آخر. ولذلك لا يجد المرء تعدداً في المعاني، أو تنوعاً في الأغراض، كما هو مألوف في الشعر العربي؛ والذي عند الحلاج غرض واحد يتمثل فيما يعبر عنه من تجربة الوجد الصوفي، وتعلق بالذات العليا. وليس في ديوانه ما يخرج على هذه الدلالة الكبرى، وما قصائده ومقطّعاته إلا مواقف شتى تمثل بعض مناحي تلك التجربة، وما يعرض لصاحبها من أحوال تتصل بها.

ولا يعني هذا أنه يكرر في شعره معنى واحداً، أو دلالة محددة واحدة، لأن كل مقطوعة أو قصيدة تمثل حالة مختلفة من حالات الحلاج المتعددة، وهي وإن تشابهت في منابتها أو غايتها فإنها تختلف من ناحية درجتها وطبيعتها، ولا تخرج في نهاية الأمر عن الحقل الدلالي الواسع الذي يشمل شعره كله.

كما أن وقوفه عند غرض واحد لا يعني أن دلالات شعره جلية واضحة وإنما هي دقيقة التفاصيل، بعيدة المنال، تنوء عن الفهم وعن التصور، ويعد التعقيد الدلالي سمة أساسية في هذا السياق.

ومما يميزه أيضاً، أن الغموض لا يتأتى من التصوير، أو أثر الخيال الخلاق من حيث استخدام المجاز أو الرمز أو أنماط التصوير، وإنما الغموض مرتبط بغرابة الدلالة نفسها؛ فالحالة التي يعرض لها ليست من الحالات المألوفة المتكررة،

الشعر، وإنما هي أحوال المتصوفة بما تشتمل عليه من جدة وغرابة واختلاف.

ويفضي هذا الأمر إلى ملمح آخر يتمثل في اعتماد الحلاج على التجريد بمعنى سيطرة الأفكار المجردة المبنية على رؤيته الصوفية، مع انسحاب عناصر التصوير وتراجعها، مما يغلف شعره بشيء من الجفاف نتيجة لغياب التصوير واتساع التجريد.

لكن الحلاج يقيم توازناً يحفظ لشعره بعض ما يفتقده نتيجة عدم عنايته بالتصوير، ويتمثل ذلك في الإعلاء من العناصر الانفعالية، التي تشحن كلماته ودلالاته بالعاطفة والأثر الوجداني، فيلمع بين الفكري والعاطفي/ الموضوعي والذاتي، في نسيج شعري واحد وكأنه يعوّض بذلك عن آثار مبالغته في التجريد وعما تفقده القصيدة من علامات شعرية نتيجة غياب عناصر التخييل والتصوير التي شدد عليها الجاحظ حين جعل الشعر كله: "صناعة وضرباً من النسج، وجنساً من التصوير"[1].

لقد حاول الحلاج أن يستعين باللغة في أداء دلالاته الصوفية الجديدة من خلال فنه الشعري، لكن المأزق الذي واجهه - مثل غيره من المتصوفة الأوائل - تمثل في أن ما جاؤوا به جديد على اللغة، غريب عن طبيعتها الدلالية، فكان عليه أن يطور دلالات الألفاظ والتعابير لينقلها إلى أطوار جديدة توائم التجربة الصوفية، وتتناسب مع طبيعتها المختلفة.

وقد مضى الحلاج شوطاً واسعاً في مجال تطوير الدلالات وتوسيعها، من خلال بعثه الطاقات الإيحائية في كثير من الألفاظ، ووضعها في سياقات جديدة، غير ما وضعت له في اللغة أو الاستخدام ومن هذه الناحية يتوافر شعر الحلاج على طاقة أسلوبية خاصة لأن الأسلوب يمكن أن يعني "مجموع الطاقات الإيحائية في

(1) الجاحظ، الحيوان 132/3.

الخطاب الأدبي وذلك أن الـذي يميز هـذا الخطـاب هـو كثافـة الإيحـاء وتقلّـص التصريح"[1].

تجاوز الحلاج الدلالات التي وضعت لها كثير من الألفاظ، ونقلـها أو وسّـع أفقها في سبيل التعبير عن رؤيته وتجربته، وهذا واحد من أسباب غمـوض شـعره إضافة إلى غرابة الحالة الصوفية التي كانت سبباً جوهرياً فيما قـام بـه مـن توسـع دلالي، أو اشتقاق دلالات جديدة لم يسبق للألفاظ أن حملتها أو دلت عليها.

---

(1) د عبدالسلام المسدي الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977، ص91-92.

الحقول الدلالية :

يمكن النظر في شعر الحلاج اعتماداً على مبدأ الحقول الدلالية التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة، والحقل الدلالي هو "مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها، وتوضع تحت لفظ عام يجمعها"[1] كما أن الهدف العام من تحليل الحقل الدلالي "جمع كل الكلمات التي تخص حقلاً معيناً، والكشف عن صلاتها الواحد منها بالآخر، وصلاتها بالمصطلح العام"[2].

وكما يقول د. شكري عياد أيضاً فإن "المفردات التي تشيع في قطعة أدبية ما تكوّن فيما بينها أنواعاً من العلاقات التي لا تتوقف قيمتها على وظيفة كل كلمة مفردة في جملتها، وإحدى هذه العلاقات هي ما يسمى (الحقول الدلالية)"[3].

ويمكن أن تسهم الحقول الدلالية في الكشف عن طبيعة الألفاظ التي تشيع عند الشاعر، والدلالات التي تقترن بها فضلاً عن علاقات مكونات كل حقل بعضها مع بعض، مما يمكن أن يفضي إلى جوهر المعنى، فمن "الناحية الدلالية، فإن الأسلوبية تتجه إلى الألفاظ باعتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فلا ينظر المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة، وتأثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور ألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة، أو تستدعيها طبيعة الفكرة"[4].

وإذا كانت التجربة الصوفية هي الموضوع الأساس لشعر الحلاج، فإنه يتوسل التعبير عنها من خلال حقول عديدة أهمها: حقل ألفاظ الحب، حقل ألفاظ الخمر، حقل ألفاظ المعرفة، حقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته، الحقل الدال على الحروف والأعداد ويمكن أن تساعد دراسة هذه الحقول على الكشف عن أهم الدلالات التي تشيع عند الحلاج.

---

(1) د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، ط 3، منشورات عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص79.

(2) المرجع نفسه، ص80.

(3) د. شكري عياد مدخل إلى علم الأسلوب، ص121.

(4) د. محمد عبدالمطلب، البلاغة والأسلوبية، ص207.

يعد الحب الموضوع الرئيس عند الصوفية، إذ إن توجههم إلى الذات العليا ومناجاتها وندائها والتعلق بها يتجاوز علاقة العابد بالمعبود والمخلوق بالخالق، إلى علاقة العاشق بالمعشوق بحيث تكون رغبة الاتصال والتشوق له أمراً يغلب على الصوفي، حتى يغلق كل المنافذ أمامه، وحتى يترك كل ما عدا المحبوب من أجل أن يخلص له وحده.

فالصوفية تقوم على المحبة الإلهية، وهي مغايرة للعشق الأرضي، الذي ينشأ في العلاقة بين بني البشر، ويعبر عنه الشعراء، لكن كيف يمكن التعبير عن المحبة الإلهية؟ وأية ألفاظ أو تعابير يمكن أن تحمل مواجد الصوفي المحب، وتحيط بأسرار عشقه؟؟

لجأ الحلاج إلى معجم الحب الواسع في الشعر العربي، وحاول أن ينتقي منه ويطور من مدلولاته ليعبر به عن هذه العلاقة الملتبسة التي لم يعتد الشعر أن يعبر عنها، ومع الفارق الواسع بين حالة الحلاج في مواقف حبه والشعراء الذين عبروا عن تجارب حبهم، فلم يكن أمامه من موروث اللغة إلا ذلك المعجم الغني بالألفاظ والأساليب، وهكذا سعى إلى "التأليف بين الحب الإلهي والحب الإنساني، والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة قد تم تكوينها ونضجها الفني"[1].

ولأن الشاعر يعتمد "على إيحاءات الألفاظ أكثر من دلالاتها المباشرة"[2]،

---

(1) د عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص162-163.

(2) د شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ص122.

فقد حاول الحلاج أن ينقل معجم الحب الإنساني ويطوره ويوسع من دلالات ألفاظه لتكتسب دلالات جديدة تعبّر عن حبه الإلهي المفارق للحب الأرضي، وفي هذا المنحى يتجلّى الجهد الذي قدمه لتطوير طرائق جديدة في التعبير تتوائم مع السياق المختلف للتجربة الصوفية.

وقد سلك الحلاج سبيل المحبة، وعبر عنها في شعره، أكثر من أي منحى أو سبيل آخر، ويدلنا شعره أن المحبة باتت "أكثر مواضيع الصوفية شاعرية، كإحساس وتعبير، فهي لا تعبّر عن حالة وجد وحسب، بل هي طريقة وصول تلغي الوسائل الأخرى كالمجاهدة والتوكل والذكر.. الخ، بنوع من التوجه المباشر، تكون عاقبته الحدس أو الإشراق، فالمحبة تصوف موضوعاً وطريقاً وسلوكاً"[1].

وقد ورد في شعر الحلاج حوالي خمسين لفظة تتصل بالحب، وتفاوت ورودها في قصائده ومقطعاته بين ست وثلاثين مرة إلى مرة واحدة، بحيث وصل مجموعها إلى خمس وسبعين وثلاثمائة (375) مرة، وأكثر الألفاظ وروداً هي لفظة (الحب) التي وصلت أعلى حد من التكرار في ستة وثلاثين موضعاً، أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل في هيئة معجم للحب فهي كما يأتي، مرتبة وفق الأكثر تكراراً:

الحب، القلب، الوجد، النظر، الوصل، الدنو، البعاد، الهوى، الشوق، الفراق، القرب، العشق، الضنى، الحزن، اللوم، اللقاء، الهيام، الوله، الحيرة، السكر، اللحظ، الفؤاد، السقم، المناجاة، الدموع، الحشى، التيه، الجفاء، الخوف، البكاء، الهجر، البوح، العذاب، الطّرْف، الصب، القلق، الدنف، الملل، الإتصال، العلة، النوح، الشكوى، الفناء، الوجع، الألم، الكرى، النوى، النحول، النوال، البثّ.

---

(1) جورج كتورة، التصوف ولغة الرمز، مجلة الباحث، ع17، بيروت، أيار - حزيران 1981، ص106.

وتكاد قصائد الحلاج تعتمد على هذا المعجم، بتكراراته المتنوعة، وباستخدام المشتقات المتاحة للفظة الواحدة، مما يجعله العماد الأساسي لمعماره الدلالي، إذ يتكئ عليه اتكاءً واسعاً في التعبير عن وجده الصوفي وحبه الإلهي.

ويقدم له هذا المعجم طائفة واسعة من الألفاظ الدالة على المشاعر والأحاسيس، مما يمكنه من نقل انفعالاته ومواجده، أي أنه استعار هذا المعجم لارتباطه بالمشاعر، ولما يختزنه من محتوى انفعالي وجداني، ونقل دلالاته إلى سياق آخر يتباين مع جذور استخدامه في الشعر العربي.

ومما يميز الحلاج في الاتكاء على معجم الحب، أنه استعار الألفاظ، لكنه ألغى حضور المرأة، ولم يتخذ منها وسيطاً أو سبيلاً رمزياً كما فعل غيره من المتصوفة، ولذلك لا نجد للمرأة ذكراً في شعره، مع شدة اقترابه من لغة الشعر العذري ودلالاته، وهكذا اكتفى باستعارة المحتوى الانفعالي للألفاظ، وقطع علاقتها بالمرأة في تطوير دلالي بارز في مسيرة الشعر الصوفي.

ورغم قرب الحلاج - زمنياً - من الشكل التقليدي للقصيدة العربية، من حيث اعتمادها على وصف الرحلة المهلكة بما فيها من ناقة تجوز به الصحارى، وتقطع الأماكن المهلكة، فضلاً عن اختلاط المرأة بصورة الطبيعة، فقد تجنب الحلاج هذا المسار، ولم يستخدم الرحلة مثلاً لتكون وسيطاً تعبيرياً محتملاً، وكذلك لم يجد في الرحلة ما يستعيره للتعبير عن رحلته الوجدانية الروحية، مخالفاً بذلك بعض الشعراء المتصوفة الذين سبقوه أو لحقوا به من بعد وربما يكون لنشأته الحضارية، وأصوله الفارسية أثر في استبعاد الرحلة، وعدم الخوض في شؤونها، مع أنها من التقاليد الكبرى في الشعر العربي.

لا يختار الحلاج إذن أ. لوباً صريحاً في التعبير عن حبه، من غير وسيط رمزي، فيتجه إلى الذات العليا كاشفاً عن حبه ووجده من غير وسائل رمزية. "ولعل من علة الصياغات الأولى أن لا تهجم على موضوعها البكر هجوماً، وإنما تتحسسه

على استحياء ووجل وحذر، إذ ليس من اليسير على الصوفي في محيط مأسور بنصوص دينية محكمة، ورؤى متوارثة، أن يلجأ منذ الوهلة الأولى إلى نصب العنصر الأنثوي معادلاً رمزياً اعتبارياً للحق، أو المحبة الإلهية"[1].

ولكن هذه الصراحة، وعدم اتخاذ الرمز، أورثت الحلاج كثيراً من المآزق في مستوى التعامل مع اللغة، ومع المتلقين الذين واجهوا تعبيره بالاستنكار والاستغراب، بينما تمكن غيره من إيجاد مخرج آمن عبر اتخاذ الرمز الموارب الذي يخفف من صراحة الخطاب ويواري دلالاته مما يساعد الذائقة اللغوية على تقبله دون أن ينبو أو يعدل عما يتقبله جمهور الناس.

وتبدو حيرة الحلاج جلية، في محاولة التعبير عن وجده وحبه، إذ يقف أمام الحق حائراً بمَ يصفه؟! وكيف يعبّر عن محبته؟! فيخاطبه مثلاً بقوله[2]:

يا جملة الكل التي كلّها أحبُّ من بَعْضي ومن سائري

وقد تحولت لفظة (الحب) إلى مصطلح صوفي له دلالة خاصة تختلف عن دلالتها العامة المعروفة في سياق شعر الغزل، ولكنها تظل متصلة بالحقل الذي اشتقت منه، متأثرة بأساليبه ومعانيه. يقول الحلاج في التعبير عن عاطفة الحب[3]:

الصبُّ، ربِ، محبٌّ نوالـه منـك عُجْـبُ
عذابـه فيـك عـذبٌ وبعـده عنـك قـربُ
أنـت عنـدي كروحـي بـل أنـت منـها أحـبُّ
وأنـت للعيـن عيـن وأنـت للقلـب قلـبُ
حسبي من الحب أني لمـا تحـبُّ أحـبُّ

---

(1) د. أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص320-321.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص195.

(3) المصدر نفسه، ص149.

وفي مقطوعة أخرى يحاول تبيان أنواع الحب، أو يكشف عن شيء من أنماطه وألوانه، وكيفية وقوف الحب في مقاماته، فيقول[1]:

الحبّ ما دام مكتوماً على خطر
وغايةُ الأمن أن تدنو من الحذر
وأطيب الحبّ ما نمّ الحديثُ به
كالنار لا تأتِ نفعاً وهي في الحجَر
من بعد ما حضر السجان واجتمع الـ
أعوان واختلط اسمي صاحب الخبر
أرجو لنفسي براءً من محبتكم؟!
إذن تبرأتُ من سمعي ومن بصري

فالمحبة الإلهية عند الحلاج لا ينبغي أن تكتم، بل حقها أن تذاع، كما يتضح من قوله (وأطيب الحب ما نمّ الحديث به) والشعر هو سبيل إذاعة الحب وإعلانه، فيه يكتمل ويبلغ الحدود التي يقبلها الحب.

وتعني المحبة في مدلولها الصوفي "استيلاء ذكر المحبوب حتى لا يكون الغالب على قلب المحب إلا ذكر صفات المحبوب والتغافل بالكلية عن صفات نفسه والإحساس بها. وقال الحسين بن منصور (الحلاج): حقيقة المحبة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك. وقيل: الحبّ حرفان حاء وباء، فالإشارة فيه أن من أحب

(1) شرح ديوان الحلاج، ص210.

فليخرج عن روحه وبدنه وكالإجماع من إطلاقات القوم أن المحبة هي الموافقة، وأشد الموافقات الموافقة بالقلب، والمحبة توجب انتفاء المباينة فإن المحب أبداً مع محبوبه"[1].

والحلاج في شعره دائم الذكر لمحبوبه، فكأنه قد غيّب نفسه وخلع أوصافها في مقام ذكر المحبوب، وإعلان التعلق به، من غير أن يملّ أو يباين محبوبه، ولذلك يبدو شعره جملة - كأنه ذكر متصل للمحبوب، يكشف عن هذه التجربة الروحية المختلفة.

ويقول ابن عربي في تعريف الحب الصوفي "هو خلوص الهوى إلى القلب، وصفاؤه من كدر العوارض، فلا غرض لمحب ولا إرادة مع محبوبه، فإذا خلص الهوى في تعلقه بسبيل الله دون سائر السبل، وتخلص له وصفاً من كدورات الشركاء في السبل، سمي حباً لصفائه وخلوصه.. ويرى بعضهم أن الحب ما ثبت، حتى أن الغفلة التي هي أعظم سلطان تحكم على الإنسان لا يتمكن لها أن تزيل الحب من المحب"[2].

والحلاج وسواه من المتصوفة يبتغون مشاهدة المحبوب، لأنها بغيتهم وعلّة تعلقهم، يوضح هذا ما يقوله ابن عربي "اعلم أن مشاهدة المحبوب هي البغية والمطلوب، وهي أعز موجود وأصعب مفقود وعليك آداب في المشاهدة لها علامات منها: الثبات وعدم الالتفات، والخشوع والإقناع، والخضوع والارتياع"[3].

ويتوقف الحلاج طويلاً عند العشق، ويقدم له دلالات جديدة تنبع من

---

[1] القشيري، الرسالة القشيرية، ص251-254.

[2] ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، تحقيق موفق فوزي جبر، ط 1، دار معد ودار النمير، دمشق، 1997، ص41.

[3] ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، ص43.

الرؤية الصوفية ومن ذلك قوله[1]:

العشق في أزل الآزال من قِدَمٍ	فيه به منه يبدو فيه إبداءُ
العشقُ لا حَدَثٌ إذ كان هو صفةٌ	من الصفات لمن قتلاه أحياءُ
....	....
لما بدا البدء أبدى عشقه صفةً	فيما بدا فتلالا فيه لألاءُ
كذا الحقائق: نار الشوق ملتهب	عن الحقيقة إن باتوا وإن ناؤوا
ذلّوا بغير اقتدار عندما ولهوا	إن الأعزّاً إذا اشتاقوا أذلاءُ

ففي هذه الأبيات تتكرر لفظة (العشق) بوصفها الدلالة الأساسية التي يعبِّر عنها ويأتي إلى جوارها بألفاظ أخرى مستمدة من معجم الحب: نار الشوق، ناؤوا، ذلّوا، ولهوا، اشتاقوا.. لكن هذه الألفاظ في سياقها الصوفي الجديد تحمّلت بدلالات جديدة، أوسع مما كانت تدل عليه في حقل الحب المحض.

ويلاحظ في الأبيات ميل الشاعر إلى التركيز على المعنى، وتجريد الفكرة إلى أبعد حدّ رغم استخدامه لألفاظ ذات أبعاد وجدانية أو عاطفية، فالعشق ومتعلقاته تتحول إلى أفكار يقول بها الحلاج أكثر من كونها مشاعر أو انفعالات، وكأن الصوفي ينكر بانفعال عاطفي، أو يحول العاطفي إلى فكري فيدمج بينهما ضمن مذهبه ورؤيته.

وقد ذكر كامل الشيبي في معنى العشق في الأبيات السابقة "أن الحلاج قرر أن العشق هو صفة الذات الإلهية القديمة كالعلم والقدرة والحياة، وأنه جوهر

(1) شرح ديوان الحلاج، ص142.

العلاقة بين الخالق والمخلوق. ويذكر الحلاج في التدليل على قدم العشق أن المراد به العشق المصطلح عليه في عالم التصوف من إفناء الوجود الإنساني المادي بالرياضة والمجاهدة والتوجه الكامل المعنوي بحيث يزول عامل البدن، ويرتفع عامل الزمن، ويتحقق الموت المعنوي للصوفي مع بقاء الحياة الروحية الخالدة هناك تتضح حقيقة العشق بهذا المعنى وتبدو فلسفته التي تتمثل في أن الله تعالى لما خلق الخلق أرسل عشقه على صورة نار تتلألأ، فلما أضاءت لهم اجتذبت أرواحهم ووقع الجذب بين الروح الإلهي والروح الإنساني بتحول صفة الذات الإلهية إلى مخلوقاته... ويختم الحلاج هذه التسابيح بأن نار الشوق تشف عن حقيقتها التي تتمثل في التواصل المستمر بين الخالق والمخلوق في الأحوال كلها وينتهي إلى أن هذا التسليم الكامل، الذي يبدو فيه الإيمان الكامل بالله ليس إلا ذل الحبيب لحبيبه، وترك إرادته لإرادته"[1].

وهكذا يأتي الحلاج بألفاظ وضعت للحب، واستخدمت في شعر الحب عند العرب، ويطور ما تحمله من دلالات لتنتقل إلى دلالة صوفية، كما أن اللفظ نفسه يصبح مصطلحاً صوفياً كما هو الحال في لفظة (العشق)، وقد عرّفها محيي الدين بن عربي (ت638هـ)، فالعشق عنده "إفراط المحبة، وهو معنى من المحبوب يقع به العشق وهو الذي يرقد نار الشوق والوجد الذي في القلب، وهو لا يكون إلا لتجلي الاسم الجميل، وكنى عنه في القرآن بشدة الحب في قوله تعالى ﴿والذين آمنوا أشد حباً لله﴾[2].. العاشق إن راح المعشوق لم يبرح خياله، وزفرة وجده في ضلوعه محرقة.. حكي عن الحسين بن منصور الحلاج أنه لما قطعت أطرافه انكتب بدمه في الأرض (الله الله) حيث وقع، حيث قال:

---

(1) : ... ح ديوان الحلاج، ص144.

(2) سورة البقرة آية 165.

ما قَدُّ لي عضوٌ ولا مفصلٌ   إلا وفيه لكم ذكرُ

فهؤلاء هم العشاق الذين استهلكوا في الحب هذا الاستهلاك"[1].

فكلام ابن عربي عن العشق وأحوال الصوفي العاشق يوضح شيئاً من طبيعة عشقهم وغرابته، رغم إشارته إلى الآية القرآنية التي توسعوا في تأويلها حتى أبعد مَدى، كما أنه يشير إلى الحلاج، مثل العشاق الذين استهلكهم الحب فأفناهم وأوصلهم إلى مصيرهم.

ولأن التعبير عن الحب ومتعلقاته متصل بحل مغايرة للحب المألوف، يحاول الحلاج أن يستنهض الطاقات الخفية فيه، من خلال الدمج بين الحواس، والارتقاء بإمكاناتها حتى تبلغ مدى يمكنها من ذلك الحب، ومن هنا يمكن فهم مسألة تراسل الحواس في شعره، كأن يقول مثلاً[2]:

فاسمع بقلبك ما يأتيك عن ثقةٍ   وانظر بفهمك فالتمييز موهوبُ

فيتحول القلب إلى حاسة للسمع، وكأن الصوفي يسمع بقلبه، لعل الصوت الخفي يتصل به، فيسمعه ويترنم به، كما أن الفهم يأخذ مكان البصر والنظر، فالرؤية مبنية على الفهم وليس العين، وكأن رؤية العين خادعة لا توصله إلى ما يبتغيه.

ومن ضمن مناخ الحب الصوفي، إلحاح الشاعر على مشاعر الجوى والبكاء واستعذاب الألم، فالحب لا يذوق النوم، ويطلب من عينه أن تجود بدموعها، وكأن هذا الطقس البكائي الدامع من لوازم الحب الصوفي، ومن ضروراته كما تشف هذه الحالة عما يشبه اختلاط اللذة بالألم، وكأن الحب

---

(1) ابن عربي، لوازم الحب الإلهي ص61-63.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص157.

الصوفي يفضل ألم الحب على أية نعمة من نعم الدنيا، وتبدو هذه الدلالات جلية في أبيات للحلاج يقول فيها[1]:

قضى عليه الهوى الا يذوق كرى

وبات مكتحلاً بالصلب لم ينم

يقول للعين: جودي بالدموع، فإن

تبكي بجد وإلاّ فلتجد بدم

فمنْ شروط الهوى أن المحب يرى

بؤس الهوى أبداً أحلى من النّعم

ويلاحظ في الأبيات السابقة اندماج الفكرة بالعاطفة، لأن الدلالة الصوفية عند الحلاج تأخذ هذه الصيغة من التداخل، كما هو واضح في البيت الثالث، ويلاحظ أيضاً أن الشاعر يستخدم الألفاظ المألوفة في معجم الحب العربي، لكنه يحاول نقلها إلى دلالات أوسع، تتصل بالمحبة الإلهية.

---

(1) ديوان الحلاج، ص77.

حقل ألفاظ المعرفة

الصوفية محبة ومعرفة، ويختلف الصوفيون في تقديم أحد الحالين على الآخر، فبعضهم يقدم المحبة، وغيرهم يقدم المعرفة، وفي كل حال تظل المعرفة واحدة من الدلالات الأساسية في الصوفية، إذ تبنى عليها تأملات المتصوفة واستبصاراتهم ورؤاهم.

أما الحلاج فيتكئ على مجموعة من الألفاظ الدالة على المعرفة، وتتكرر هذه الألفاظ في شعره بوجوه مختلفة من الاشتقاق، فقد ترد بصيغة الفعل، وقد تظهر على إحدى صيغ المشتقات، لكنها تشير في صياغاتها المختلفة على درجات شتى من المعرفة الصوفية.

ويمكن رصد ثلاثة وثلاثين لفظاً من هذا الحقل تتكرر فيما يقارب خمساً وستين وثلاثمائة [365] مرة وهي:

المعرفة، الحقيقة، السر، الرؤية، العلم، المعنى، الشهود، السؤال، الخاطر، البيان، الدين، الكتابة، النطق، الدليل، الحيرة، السمع، التعبير، الرمز، الشك، الفهم، الدراية، الإشارة، الفكر، الإدراك، الخطاب، الاطلاع، العقل، التأمل، القراءة، اللوح، القلم، التمييز، البرهان.

من الألفاظ التي يكررها بكثرة لفظة المعرفة باشتقاقاتها المختلفة، إذ ترد بصيغة الفعل: عرفتُ، عرّفني، تعارفت، أعرفُ، أعرفه، يعرفني. كما ترد بصيغة اسم الفاعل: عارف، وبصيغة اسم المفعول: معروف، وترد بصيغة الجمع: المعارف.

ومن قوله في تحديد شرط المعرفة[1]:

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص237.

شرط المعارف محو الكل منك إذا

بدا المريدُ بلحظٍ غير مُطَّلِعِ

والمعرفة عند الصوفية هي "العلم فكل علم معرفة وكل معرفة علم، وكل عالم بالله تعالى عارف، وكل عارف عالم، وعند هؤلاء القوم المعرفة صفة من عرف الحق سبحانه بأسمائه وصفاته ثم صدق الله في معاملاته."[1]، وهي أيضاً "أعلى درجات الفناء، وغاية سفر الصوفي إلى ربه، إذ هو يفنى عن شهود الحق بالاستهلاك في وجوده"[2]

وقد "عُرف اصطلاح المعرفة في المذاهب الإسلامية، وصنّفت مصنفات عدة حوله، في الفقه والكلام والطب وغيرها، إلا أن هذا الاصطلاح يكتسب وجوداً آخر عند المتصوفة، وقد خرج من دائرة التعدد والكثرة إلى دائرة الوحدة والتوحيد أو من المعرفة العقلية إلى المعرفة الوجدانية"[3].

ومعنى ذلك أن المعرفة الصوفية ترتبط بالحب الإلهي بأكثر من سبب، فالقلب وسيلتهم لتلك المعرفة، وهكذا لا يمكن الفصل بين العاطفي والفكري في الرؤية الصوفية، فالمعرفة تبنى على الحب الذي يعد "حجر الزاوية في الرؤية الصوفية، وعليه تتأسس نظريتهم في المعرفة بل في الوجود كله"[4].

ويبدو التداخل بين الحب والمعرفة في كثير من المواضع في شعر الحلاج،

---

(1) القشيري، الرسالة القشيرية، ص241-242.

(2) عدنان العوادي، الشعر الصوفي، ص215.

(3) د. عبدالوهاب أمين أحمد، التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ط2، دار المعارف، القاهرة 1999، ص213.

(4) عدنان العوادي، الشعر الصوفي، ص178.

كما في قوله[1]:

لولاء لـم أعرف رشـادي ولـو لاي لما كـان لـه عارفُ

وقوله[2]:

لما اجتباني وأدناني وشرّفني والكل بالكل أوصاني وعرّفني
لم يبقَ في القلب والأحشاء جارحة إلا وأعرفه فيها ويعرفني

إنها معرفة مرتبطة بالقلب والجوارح، أما العقل فهو غائب ولا يوصل إلى المعرفة المأمولة، ولذلك لا يرى الحلاج في العقل سبيلاً ممكناً لمعرفة الذات العليا، ولذلك يقول[3]:

منْ رامهُ بالعقل مسترشداً أسرحه في حيرةٍ يلهو

فالعقل يورث الحيرة، أما القلب فيورث الطمأنينة التي يرغب فيها العارف. وقد نقل القشيري كلاماً للحلاج عن المعرفة يذكر فيه أنه "إذا بلغ العبد إلى مقام المعرفة أوحى الله تعالى إليه بخواطره وحرس سرّه أن يسنح فيه غير خاطر الحق، وقال: علامة العارف أن يكون فارغاً من الدنيا والآخرة"[4]، ولذلك لا تأتي المعرفة عند الحلاج بالطرق المألوفة، إذ أن "الطريق التي تسلكها المعرفة الصوفية (الذوقية، القلبية، الكشفية) والنتائج التي تنتهي إليها غالباً ما تتعارض مع المنهج

---

(1) ديوان الحلاج، ص53.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص238. وقد وردت (لمّا) في الشرح على صورة (هو)، وتثبت كما وردت في الديوان.

(3) ديوان الحلاج، ص74.

(4) القشيري، الرسالة القشيرية، ص243.

العقلي الذي يعتمد على الحواس والاستدلال والاستقراء"[1].

ومن ألفاظ معجم المعرفة لفظة الحق والحقيقة، وتتكرر بصورها المختلفة ما يقارب ستين مرة، وهي الأكثر تكراراً في حقل المعرفة، وهذا يعني أنها من الدلالات المتكررة لفظاً ومعنى عند الحلاج، ويرد عنده لفظة (الحق) ليدل على اسم الله الأعظم، وقد استخدم هذا اللفظ كما استخدمه أئمة الصوفية، لقوله تعالى ﴿ وأن الله هو الحق المبين ﴾[2].

وتكرار الشاعر لهذا اللفظ يدل على مبلغ ارتباطه به، ولذا!!، يكرره كأنما لا يروم أن يذكر غيره، فالحضور اللفظي وما يشيعه من مناخ دلالي يعبر عن حضور الحق في قلب الحلاج. وارتباط رؤيته بالاقتراب منه والرغبة في مشاهدته، واتصال القلب به.

ومما يمثل هذا الحضور قوله[3]:

وللحق في الخلق حق حقيق ... بحق إذا حقَّ حقَّ الزيارة

وقوله[4]:

مرابيدُ حق أوجد الحق كلها ... وإن عجزت عنها فهومُ الأكابر

ومثل هذا التكرار الذي يتجاوز اللفظ إلى الدلالة من السمات الأسلوبية البينة في شعر الحلاج، إذ كثيراً ما يدفعه التوقف عند دلالة معينة، إلى تكرار

---

(1) امين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، ص58.

(2) سورة النور، آية 25. انظر: حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص145.

(3) ديوان الحلاج، ص45.

(4) المصدر نفسه، ص38.

الألفاظ الدالة عليها، حتى لو تجاوز التكرار الحدود التي يسمح بها الشعر، وفي بعض الأحيان يؤدي التكرار إلى شيء من التعقيد الدلالي بسبب تراكم الألفاظ دون وضوح كاف في الموقف أو الحل الذي يعرض له الشاعر.

أما الحقيقة فمرتبطة بالحق، وكثيراً ما يأتي على ذكرها مع ذكر الحق، كما في قوله[1]:

حقيقةُ الحقّ تستنيرُ	صارخةٌ بالنباخبيرُ
حقيقةٌ فيه قد تجلّت	مطلبُ مَنْ رامها عسيرُ

ودلالة الحقيقة عند الصوفية متعددة فهي "اسم الصفات، ذلك لأن المريد إذا ترك الدنيا وجاوز عن حدود النفس والهوى، ودخل في عالم الإحسان، يقولون: دخل في عالم الحقيقة، وقد يريدون بالحقيقة كل ما عدا الملكوت وهو عالم الجبروت. وقيل الحقيقة هي التوحيد وقيل هي مشاهدة الربوبية"[2].

والحقيقة عند الحلاج مرتبطة بالحق، ويبدو أنها الحقيقة الكبرى عند الصوفية فلا حقيقة غيرها، وهي لا تكون في سواه (حقيقة فيه قد تجلّت)، لكنها ليست متاحة لمن رامها، وإنما هي نائية بعيدة المنال. لكن الحلاج يطلبها، ولا يمل من محاولة التقرب منها. "ويؤكد الصوفية أنه لا حقيقة بلا شريعة، ولا شريعة بلا حقيقة". ويقولون أيضاً "الشريعة أن تعبده والحقيقة أن تعرفه"[3]، ولذلك تبدو وجهاً آخر من وجوه معرفة الحق.

ويكشف الحلاج عن طبيعة المعرفة الصوفية، واختلافها عما عهده الناس

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص216.

(2) د أمين عودة تجليات الشعر الصوفي، ص388.

(3) د حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية، ص146.

من أنواع المعارف القابلة للاكتساب، ويقول في قصيدة يستخدم فيها لفظة العلم، في إشارة إلى المعرفة الصوفية[1]:

للعلم أهلٌ وللإيمان ترتيبُ   وللعلوم وأهليها تجاريبُ
والعلم علمان : مطبوع ومكتسب   والبحر بحران : مركوب ومرهوبُ
والدهر دهران : مذموم وممتدح   والناس إثنان : ممنوح ومسلوبُ
فاسمع بقلبك ما يأتيك عن ثقة   وانظر بفهمك ، فالتمييز موهوبُ

وتوضح الأبيات السابقة الطابع التجريدي في شعر الحلاج، من حيث اعتماده على أفكار مجرّدة، وحتى حين يحاول تشكيل دلالات تصويرية، من خلال الاعتماد على عنصر الخيال وأنماط التصوير المختلفة، فإن الفكرة هي التي تبدو مسيطرة عليه، وتظل عماد لغته وأساس تعبيره الشعري.

وهو في الأبيات السابقة يحاول الكشف عن علم المتصوفة، مقارنة بغيره من العلوم، ولذلك لا تجاوز الأبيات ما يقوله المتصوفة من أن "العلم علمان؛ كسبي وهو يأتي عن طريق التحصيل، والتلقين. وعلم وهبي، وهو ما يقذفه الله في قلب عبده فيصبح علماً وعقلاً ومعلوماً جميعاً، والأخير هو الذي يسمى عندهم بالمعرفة. ويكون العلم الكسبي هو الطريق الموصل لمعرفة الشريعة الغراء عن طريق العقل، وذلك للتمييز بين الحلال والحرام، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر. أما العلم الوهبي أو ما يسمى باللدني، فهما أن يكون وحياً ويختص به الأنبياء، أو يكون إلهاماً يختص به الأنبياء والأولياء"[2].

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص157.

(2) د. حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها ص236-237.

ويرتبط العلم المطبوع الذي يَهبه الحق لأوليائه بالمحبة الصوفية، إذ "كلما امتلأ القلب بالحب، زاد امتلاؤه بالمعرفة، والمعرفة الكاملة إنما هي حصيلة الحب التام، وعندئذ لا تغدو للعلوم الأخرى أية أهمية لدى الصوفية. فهذه العلوم ما تزال ترى الله غائباً وبعيداً. بينما هو عند العارفين حاضر قريب، يتحققونه في ذواتهم ويناجونه بقلوبهم فيتجلى لهم مشرقاً وضيئاً"[1].

---

(1) عدنان العوادي: الشعر الصوفي، ص218.

حقل ألفاظ الخمر

استعار الحلاج الموروث الخمري، بألفاظه وتعابيره، ليفيد منه في التعبير عن مواجده، ومشاعره الصوفية. فنقل ما استخدمه الشعراء في سياق الحديث عن الخمر ومناخاتها في الشعر العربي إلى حقل الرؤية الصوفية. ويبدو أن الجامع بين الحالين. حال الخمر وحال التصوف، أن كلاً منهما يستدعي ذهاب العقل وتراجع دوره. وما قد يتبع ذلك من ذهول وشطح.

ومعنى هذا أن الشاعر الصوفي وجد في الخمر ومتعلقاتها ما يعينه على توصيف حالته، والتعبير عن دلالاته الصوفية. وهكذا قطع دلالات الخمر وألفاظها عن أصولها الأولى ووضعها في سياق تجربته الصوفية، مما جعلها تحمل دلالات جديدة لا تدل على الخمرة الأرضية، ولا تنصرف إلى السكر الحقيقي أو الواقعي، وإنما تفيض بوجد الصوفي، وتشير إلى ما أصابه من اختلاط الوعي وغياب العقل.

وتتصل حالة السكر عند الصوفية بالمحبة. إذ تدل على "معانٍ خاصة تدور حول المحبة الإلهية والعرفان الصوفي ووصف أحوال الوجد الروحي"[1]، ولذلك فإن السكر الصوفي يعني "تلك النشوة العارمة التي تفيض بها نفس الصوفي. وقد امتلأت بحب الله حتى غدت قريبة منه كل القرب. وهو حال من الدهش الفجائي يعتري العبد فيذهله عن كل حس غير حضور الحبيب، ويغمر نفسه بنشاط دفّاق يوقد فيها الوله والهيمان"[2].

---

[1] د. عاطف جودة نصر، الرمز الصوفي، ص378.

[2] عدنان العوادي، الشعر الصوفي، ص199-200.

وكان الشعر الصوفي قد اكتشف مبكراً هذا الأسلوب الدلالي، فوجه الخمر وما يتصل بها من سكر لتكون تعبيراً موازياً لما يعرض للصوفي في مواجده وأحواله، وهكذا اتخذ من "العنصر الخمري بديلاً أرضياً موازياً لموضوع السكر الصوفي الذي قد تتعدد أسبابه بحسب أنواع الواردات، ولقد بدت الخمرة بديلاً رمزياً مناسباً بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي التي يمكن أن نتبينها في غياب التوازن، وجسارة رقابة العقل، وحضور الرعونة والتهتك والشطح"[1].

أما الألفاظ التي يتشكل منها هذا الحقل الدلالي عند الحلاج فتشمل ما يلي:

السكر، الشرب، الذوق، الخمر، الصحو، الري، المزج، الكأس، الساقي، الجواري.

ويتكون هذا الحقل من عشرة ألفاظ، مكررة بصيغ واشتقاقات مختلفة ثمان وعشرين مرة، ووفق ذلك لا يبدو معجم الخمر واسعاً عنده، لكنه يشكل أصولاً واضحة لبدايات تشكّل هذا المعجم ودخوله إلى المعاني الصوفية، وقد توسع استخدامه فيما بعد ووصل إلى حدود واسعة من الوضوح عند ابن الفارض وابن عربي وغيرهما.

وللحلاج في استخدام هذا المعجم بألفاظه ودلالاته جسارة البداية، فقد سبق إلى إيضاح معالمه، وتوسيع دلالاته من معانيها الأرضية، إلى أبعادها الصوفية، وبذلك فتح مجرى جديداً للدلالة الصوفية وللغة الصوفية، وهـا لمن بعده هذه المفاتيح لتتوسع وتنضج وتأخذ تشكيلها المكتمل.

وقد ظل استخدام هذا الحقل محدوداً، إذ كان ثمة "ندرة في استعمل مفردة الخمرة حتى منتصف القرن الخامس تقريباً، ربما لأن لفظ الخمرة.. كان أشد الألفاظ

---

(1) د. أمين عوض تجليات الشعر الصوفي. ص237.

تدعاة للحرمة الدينية وأكثرها نبواً في الأسماع"[1].

ويمكن تبيّن الدلالات التي ترد في هذا الحقل بمتابعة بعض المواضع التي لجأ الحلاج فيها إلى الخمر، كما في قوله[2]:

كفاك بأن السكر أوجد كربتي	فكيف بحال السكر ، والسكر أجدرُ
فحالاي لي حالان : صحوٌ وسكرة	فلا زلت في حاليّ أصحو وأسكرُ

ففي هذين البيتين تتكرر لفظة السكر خمس مرات بوجوهها المتعددة، وكأن الشاعر لا يجد لفظة أخرى دلالة على ذهاب العقل وحيرة الحب، ووفق ابن عربي فإن "السكران حيران. والسكر يأخذ عن العقل ما عنده، فيذهب بالعقل، وهو المرتبة الرابعة من الحب. لأن أوله ذوق ثم شرب ثم ريّ ثم سكر، وهو الذي يذهب بالعقل"[3].

وهكذا يبدو الحلاج في حالي صحوه وسكره، يتأرجح بين أفقين متباعدين، ويمضي من النقيض إلى النقيض، ومع كربته في حل السكر، فإنه يستعذبه، ويتلذذ بوقوفه في هذا المقام، أو وصوله إلى هذا الحل. ويؤكد هذه الدلالة الصيغة الدعائية التي شكل منها عجز البيت الثاني: (فلا زلت في حاليّ أصحو وأسكر) كما أن استخدام الفعل المضارع (أصحو، أسكر) يزيد من رغبة الشاعر في امتداد حالة السكر، وتبادلها مع الصحو، دون أن يبدي ضجراً، أو عدم رضى.

ومعنى ذلك أن الحلاج مبتهج بسكره، وذهاب عقله لحضور محبوبه، ولعبوره مرحلة أخرى في الحب، مما يقربه من الحق، وكلما ازداد اقتراباً تضاعف سكره.

---

[1] د أمين عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص337.

[2] ديوان الحلاج، ص44.

[3] ابن عربي، لوازم الحب الإلهي، ص54.

وغياب عقله.

وقد تحولت هذه الألفاظ إلى مصطلحات للصوفية "فالصحو رجوع إلى الإحساس بعد الغيبة، والسكر غيبة بوارد قوي، والسكر زيادة على الغيبة من وجه، وذلك أن صاحب السكر قد يكون مبسوطاً إذا لم يكن مستوفياً في سكره، وقد يسقط أخطار الأشياء عن قلبه في حال سكره.. والسكر لا يكون إلا لأصحاب المواجد فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر وطاب الروح وهام القلب"[1].

ويرد مصطلحا السكر والصحو في سياق تبيانه للمراحل أو المراتب التي يعبرها المحب في مجاهداته، فيقول[2]:

وسكرٌ ثم صحوٌ ثم شوقٌ وقربٌ ثم وصلٌ ثم أنسٌ

فهو يبين تحولات العاشق الصوفي، وهو ينتقل من حال إلى أخرى، في سبيل أن يصل إلى المحبوب، في وصل كلما اقترب منه تباعد وكلما خاله قريباً وجده ينأى، وهذا بعض ما يورثه السكر ويدفعه إلى ذهاب العقل.

وترد بعض دلالات الخمر، عندما يستعير صورة مزجها بالماء الزلال، وهي صورة كثيرة الورود في الشعر العربي، لكنها ترد في سياق يختلف عما عمد إليه الحلاج في قوله[3]:

مُزجت روحك في روحي كما تمزج الخمرة في الماء الزلالْ

والمزج هنا اختلاط المحب بالمحبوب، عندما يسيطر عليه ذكره، وعندما يُوَلّه

---

(1) القشيري، الرسالة القشيرية، ص64.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص218.

(3) المصدر نفسه، ص 251.

إليه، وينفصل عن كل ما عداه. وعادة ما ترد صورة الخمر الممزوجة في سياق يدل على العذوبة والصفاء، وكثيراً ما يكون ذلك في شعر الحب، وهي في سياقها الدلالي الجديد تشير إلى مرتبة عليا من مراتب الحب الصوفي، وتظل حملة بلونها العذب اللذيذ، بل ينضاف إليها استعذاب المحب الصوفي لاختلاطه بمحبوبه، ولما يلاقيه من حرقة الجوى، وبعد المنال.

وتظل المحبة الصوفية بما فيها من مراتب ومدارج متعددة الألوان، كثيرة الخيوط، وتظل مبعثاً على حالة السكر التي ينتشي فيها الصوفي، "فالمحبة الإلهية هي موضوع الإسكار، وهي البديل الخمري الذي يسبب النشوة والفرح الروحيين، والصوفي في حالة وجده بالمحبة، أو في حال تجلي الحق عليه بالمحبة، يغمره فيض من اللذة الروحية، تطغى على كل كيانه، ويستتر الانتشاء بها حركة في الباطن لا يتمكن من مدافعتها، فتظهر العربدة على الجوارح، تفريغاً لهذه الحركة الانتشائية الباطنية، ثم لما تزول عنه منازلة الحال، تعود جوارحه إلى السكون مصحوبة بالاسترخاء والسكون"[1].

وكثيراً ما ترتبط حالة السكر بالشطح، الذي يتجاوز فيه الصوفي الضوابط المرسومة وتختلط عليه اللغة، ويذهب وعيه، فيقول كلاماً مختلطاً، قد لا يقبله في صحوه، لكنها أحوال الشطح والسكر، وفي ضوء ذلك يمكن فهم قول الحلاج بعد بيته السابق (مزجت روحك..)[2]:

فإذا مسّك شيء مسّني فإذا أنتَ أنا في كل حال

فهذا مثل على الشطح الذي ينتج عن السكر، ويتبعه أو يعوّض عنه في كثير من الحالات، وهو في جوهره يحمل معنى التعلّق بالمحبوب، وشدة القرب منه،

---

(1) د. أمين عوده: تجليات الشعر الصوفي، ص338.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص251.

تـا يدل على خروج الشاعر على حدود العقل والمنطق، في امتداد دلالات السكر وما تفيض به من كلام مختلط يشبه الهذيان، لأنه يـأتي مـع غيـاب العقـل ورقابة المنطق، فيتّسم أحياناً بالتلقائية، لكنه يتجاوز ما يمكـن أن يقبلـه العقل الجمـاعي ووعي الجماعة.

كما يأتي الحلاج بألفاظ أخرى كالشرب والذوق والري، وهي مما يجـري في كلام الصوفية في أحوال سكرهم، وفي استعارتهم لمعجم الخمر "ويعبّرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلي ونتائج الكشوف وبوادر الواردات. وأول ذلـك الـذوق ثم الشرب ثم الري. فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعاني. ووفـاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضي لهم الري، فصاحب الذوق متساكر وصاحب الشرب سكران وصاحب الري صاحٍ، ومن قوي حبه تسرمد شربه، فـإذا دامت به تلك الصفة لم يورثه الشرب سكراً، فكان صاحياً بـالحق فانياً عـن كـل حظ، لم يتأثر بما يرد عليه ولا يتغير عما هو بـه، ومـن صفـا سـره لم يتكـدر عليه الشرب، ومن صار الشراب له غذاء لم يصبر عنه ولم يبق بدونه"[1].

وهذا الذي يقوله القشيري في رسالته عن أحوال الصوفيـة يضـيء دلالات هذه الألفاظ عند الحلاج، ويكشف عن أبعادها الصوفية، لتفهم وفق ذلـك وكمـا استخدمها أصحابها بعيداً عن المعاني العامة لها، مما لا يتصل بسـياقها الصوفي.

ومن ذلك قول الحلاج[2]:

وترتع في ريـاض القـدس طـوراً وتشرب من بحار العارفينـا

فأورثـنا الشـراب علـوم غيـــب تشفّ على علوم الأقدمينـا

---

(1) القشيري، الرسالة القشيرية، ص٧٥.

(2) ديوان الحلاج، ص73.

فالشراب هنا مصدره بحار العارفين، ويكون في حال من العلو والارتفاع، فهو يرتفع بذات الصوفي، إلى الحدود التي تتيح لها رؤية ما لا يقرأ الآخرون، ورؤية ما لا يرون، وكأنه حالة مخصوصة من الاطلاع على الغيب، لكنها ليست متاحة وليست ميسورة، بل لها لوازمها من الشدة واستفراغ الجهد ومجاهدة الذات، ومغالبة الدنيا، ولذلك فإن "الشراب الصوفي ليس خمراً تدير الرأس وتثقل الحواس وتضرب غشاوة على القلب، بل هي على العكس توقظ النفس وتنعش الوجدان وتجلو عين البصيرة، وتفتح أمام القلب أرحب الآفاق"[1].

ويقول الحلاج في السياق نفسه[2]:

شربتُ مـن مائـه ريّاً بغير فم
والماء مذ كان بالأفواه مشروبُ

والشاعر هنا يأتي بلفظة (ماء) عوضاً عن (خمر) المتوقعة في هذا السياق، لكنه لا يبعد كثيراً عن فكرة الشرب ودلالتها الصوفية. بل إنه يعمّقها بوصوله إلى منزلة (الريّ) ويشير إلى دلالة مخصوصة تربط الارتواء بالروح من خلال ما تدل عليه صيغة النفي (بغير فم) فهذا الري مجانب للمألوف، ولما عهده الناس من أحوال الشرب، لأنه شرب الروح، وارتواء القلب المتعبد في محاريب من يحب، ومن أجل اكتمال المفارقة الدلالية، لا يكتفي بدلالة النفي لتخصيص الري، وإنما يأتي بجملة تشبه أن تكون تعميماً أو ناموساً ثابتاً: والماء مذ كان بالأفواه مشروب، وبذلك يؤكد اختلاف شربه ومباينة ريّه، للمألوف عند الناس، وكل هذا من نتاج التجربة الصوفية التي يمثلها الحلاج تمثيلاً جلياً.

---

(1) عدنان العوادي، الشعر الصوفي، ص200.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص157.

ويوضح حالة الشرب عندهم ما يرونه من أن "شراب الحقيقة يتجلى الله به على بعض المخلصين الصادقين من عباده وينفرد به أصحاب الولاية والصالحين من أهل الحق، كثمرة من ثمرات جهادهم ورياضتهم، ولكن الشرب ليس أعلى التجليات ولا أدناها، فهو وسط لها، ذلك أن الشارب قد شرب لكنه لم يرتو بعد، ولكنه ليس ظمآناً بالإطلاق، ذلك أن الله تعالى يشهده على علم إلهامي في حالة لم يكن عنده ولكنه مع ذلك يطلب المزيد من الارتواء، فالشرب بهذا المعنى يكون في كل مرحلة من مراحل الولاية، أي من طريق الولاية الناقصة إلى الولاية الكاملة أو التامّة"[1].

ويكشف الحلاج عن الظمأ الذي لا يرويه الماء، بل ريّه في الاتصال بالحبيب، ومحبة الحق، ومقدار مجاهدته من أجلها، وفي سبيل أن يرتقي مراتبها، فيقول[2]:

فأنت عند الخصام عذري وفي ظمأني فأنت ريّي

والصوفي – كما تبين – يظل ظمآن حتى يرويه شراب الحقيقة الذي يمنحه الحق لأوليائه، فالريّ أبداً مرتبط بالحق، متعلق به.

ويستحضر الحلاج بعض أصداء صورة الخمر ومتعلقاتها في أبيات تدور حول رؤيته الصوفية يقول فيها[3]:

فاجمع الأجزاء جمعاً من جسوم نيّراتِ

من هواءٍ ثمّ نارٍ ثم من ماءٍ فراتِ

---

(1) د حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ص201.

(2) ديوان الحلاج، ص77.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص167.

فـازوع الكـل بـأرضي	تربها تـرب سمواتي
وتعاهدهـا بـسقيي	من كؤوس دائـراتي
مـن جـوار سـاقيات	وسـواق جاريـات
فـإذا أنمـت سـبعاً	أنبتـت كـل نبـات

فالأبيات تعرض لقضية الخلق، وإيجاد مكونات العالم، إذ تعود للعناصر الأولى، وتأتي إلى الجمع بينها، ثم تحضر الخمر والسقي من بعد لتكون علة في بث الحياة فيها، وقد استنهض الشاعر الكؤوس الدائرات والجواري الساقيات، مما يتصل بحقل الخمر، لكنه استخدمها في سياق فكري مرتبط بالرؤية الصوفية، فجردها من سياق اللهو الذي ترد فيه عادة إلى سياق آخر من الجدية التي تتبدى في التجريد وفي الاعتماد على نظم الأفكار، إلى الحد الذي لم يبد لأصداء الخمر أثر يذكر في التخفيف من التجريد الشديد.

وهذا كله يفضي إلى غاية واحدة تتمثل في اعتماد الحلاج على الموروث الخمري في الشعر، والإفادة منه في الكشف عن أحواله الصوفية، مع ما قام به من تعديلات وإضافات في هذا السبيل.

ومع أنه لم يبالغ في الاعتماد على حقل الخمر، إلا أنه فتح الطريق أمام غيره من المتصوفة، لتطوير هذا السياق، وتوسيعه في حقب لاحقة، حتى أصبح أحد سبل القول الصوفي، وأحد وجوه افتراقه الدلالي.

يقف الصوفي في تجربته موقفاً مناقضاً لكل ما هو مادي، لأن تجربته روحان
تحاول في كل حين أن ترتفع في مسالك الروح، فتتخلص من كل ما هو حسـ
في سبيل الارتفاع إلى المعنوي، وتحاول أن تتجاوز الظاهر الدنيوي، لتدخـل
الباطن اللدني، لعلها تفلت من قبضة العرضي الزائل إلى الأبدي الخالد، وكأن
- من هذا الوجه - محاولة للخلود وتحقيق اتزان الذات الإنسانية، عن طريـ
مفارقة المألوف إلى غير المألوف، والتخلص من البشري للتخلّق بوصف ما هـ
إلهيّ.

وهكذا تنفي التجربة الصوفية كل ما هو أرضي، وتأبى أن تنشغل به، لعـ
تفرّغها للحق، وانصرافها الكلي إليه بساندها في صعودها ومعراجها الا
وتكون بداية المريد أن يوطّن قلبه على ذكر الله، ويدرّب نفسه على المجاهد
والتطهّر، فيغادر هواجس النفس ومتعلقاتها وطموحاتها، إلى طموح أوحد هـ
الوصل المرغوب فيه، والترقي في المراتب التي قد توصل إليه. وهكذا يبدأ انشغا
الصوفي عن بدنه أو جسمه، وتوجيه أعضاء البدن بكل طاقاتها وحواسّها إلى
الغاية الوحيدة التي نذر نفسه لها.

ويبدو أن تعامل الصوفي مع البدن وأعضائه ومتعلقاته قائم على أساس
الفناء، إذ الجسد ملتقة والبدن متصل بالدنيا، ولا بدّ من توجيهه للخلاص من
الدنيا، والفراغ من شؤونها سعياً وراء الحياة الأخرى، التي يفنى فيها المرء عن
جسمه، وتظل الروح في مدارات الخلود والأزل.

وإن الذكر الذي يبدأ به المريد يوجه الصوفي كل جوارحه وأعضائه لتكون
عوناً له على الذكر، ويسهم في أداء وحدة شعورية ينجح الصوفي عبرها إلى الحق،
يناشده ويخاطبه، ويحاول أن يتقرب منه، اشتهاء للوصل، ورغبة في المشاهدة.

يسلك الحلاج هذا السبيل، ويبث دلالات شتى تشير إلى موقفه من بدنه وتوجيه أعضائه وجوارحه لتكون أطرافاً في هذه التجربة التي اختارها، وتولّه بها.

وتكثر الألفاظ المتعلقة بالإنسان في شعر الحلاج حتى تشكل حقلاً خاصاً، عماده أسماء الأعضاء المادية، وأسماء جوارح الإنسان وحواسه، وبعض متعلقاته. ويمكن أن يقسّم هذا الحقل إلى المجموعات التالية وفق ما بينها من تجانس أو تقارب:

- العيون، الناظر، البصر، الطرف، الأجفان، الحاجب، اللحاظ
- اليدان، اليمين، الشمال، الكف، الأنامل
- الوجه، الخد، الجبين
- الفم، اللسان، الشفتان
- الأذن، السمع
- البدن، الجسم، الجسد
- القدم
- القلب، الفؤاد، الجنان، السويداء، الشغاف، الكبد، الأحشاء
- العقل، اللب، الفكر
- الجوارح، الروح، الضمير، النفْس، النفَس، المهجة، الخاطر، الخَلَد، السريرة (السرائر).
- الجلد، العظام، الرفات
- الرأس، الدم
- العضو، المفصل
- أصوات: صوت، نطق، همس، خرس، صمت، سكوت.

يشكل هذا الحقل معجماً واسعاً من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان أو متعلقاته، إذ يقترب من مائتين وخمسين لفظة. تتعدد أنماط استخدامها وتتنوّع دلالتها وفق السياق الذي ترد فيه. ومعنى هذا أن الحلاج استعان بهذا المعجم في أداء دلالاته، والوصول إلى معانيه، ويعني أيضاً أن الاختيار الذي عمد إليه الشاعر يمثل نمطاً أسلوبياً مميزاً للظاهرة الدلالية عنده.

وعند متابعة ورود ألفاظ هذا المعجم عند الحلاج، يلاحظ أنها كثيراً ما ترد مضافة إلى ياء المتكلم أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه، أي أنها لا تعني مطلق الدلالة، وإنما هي مقيدة على ما يخص الشاعر وحده. ويفضي ذلك إلى تأكيد التجربة الذاتية في شعر الحلاج، وانشغاله بالفرد/ الشاعر، فهو يبدأ من ذاته ويعبر عن تجربته الخاصة، التي تمثل رحلة المريد في معارفه ومعارجه.

ويؤدي الاستغراق في الذات ومشاغلها وتجاربها، إلى النأي عن الشكل العام والهم الجماعي، وكأن الحلاج اختار الشعر أو خصصه للتعبير عن التجربة الصوفية الذاتية، مع أن كتب التراجم تشير إلى انشغاله بالشؤون العامة - كما جاء في تمهيد هذا الكتاب - فشعره من هذه الناحية مستقل عن نشاط الجماعة وحركة المجتمع، ولذلك لا ينطق بما يمثل الآخرين، أو ما يعبر عنهم، وإنما يظل مخلصاً لصوته الذاتي المفرد ولا يحضر من (أصوات الشعر الثلاثة)[1] غير هذا الصوت الغنائي المفرد.

وقد يرى القارئ ملامح الخطاب التي تنقل بعض المقطوعات إلى شكل قريب من الرسالة، لكن الشاعر في غنائه ورسائله لا يخرج عن حدود التجربة الصوفية الذاتية.

وفي ضوء ذلك يمكن فهم ما يعمد إليه الشاعر من ذكر متعلقات الجسم وأعضائه، فهو ينظر إلى الذات التي تبدو محددة في الجسم الإنساني، ولا ينظر إلى الآخرين، ولما هو خارج عن الذات أو بعيد عنها.

يقول الحلاج على سبيل التمثيل[2]:

وأين وجهك؟ مقصوداً بناظرتي

في باطن القلب؟ أم في ناظر العين؟

---

(1) انظر: ت. س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، في كتاب: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص61 وما بعدها.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص299.

يسلك الحلاج هذا السبيل، ويبث دلالات شتى تشير إلى موقفه من بدنه، وتوجيه أعضائه وجوارحه لتكون أطرافاً في هذه التجربة التي اختارها، وتولّه بها.

وتكثر الألفاظ المتعلقة بالإنسان في شعر الحلاج حتى تشكل حقلاً خاصاً، عماده أسماء الأعضاء المادية، وأسماء جوارح الإنسان وحواسه وبعض متعلقاته. ويمكن أن يقسّم هذا الحقل إلى المجموعات التالية وفق ما بينها من تجانس أو تقارب:

- العيون، الناظر، البصر، الطرف، الأجفان، الحاجب، اللحاظ
- اليدان، اليمين، الشمال، الكف، الأنامل
- الوجه، ا[illegible] الجبين
- الفم، اللسان، الشفتان
- الأذن، السمع
- البدن، الجسم، الجسد
- القدم
- القلب، الفؤاد، الجنان، السويداء، الشغاف، الكبد، الأحشاء
- العقل، اللب، الفكر
- الجوارح، الروح، الضمير، النفْس، النفَس، المهجة، الخاطر، الخَلَد، السريرة (السرائر).
- الجلد، العظام، الرفات
- الرأس، الدم
- العضو، المفصل
- أصوات: صوت، نطق، همس، خرس، صمت، سكوت.

يشكل هذا الحقل معجماً واسعاً من الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان أو متعلقاته، إذ يقترب من مائتين وخمسين لفظة. تتعدد أنماط استخدامها، وتتنوّع دلالتها وفق الـ [illegible] التي ترد فيه، ومعنى هذا أن الحلاج استعان بهذا المعجم في أداء دلالاته، والوصول إلى معانيه، وبين أيضاً أن [illegible] الذي عمد إليه الشاعر يمثل نمطاً أسلوبياً مميزاً للظاهرة الدلالية عنده.

وعند متابعة ورود ألفاظ هذا المعجم عند الحلاج، يلاحظ أنها كثيراً ما تـرد مضافة إلى ياء المتكلم، أو إلى ما يشير إلى ارتباطها بالشاعر نفسه، أي أنها لا تعني مطلق الدلالة، وإنما هي مقيدة على ما يخص الشاعر وحده، ويفضي ذلك إلى تأكيد التجربة الذاتية في شعر الحلاج، وانشغاله بـالفرد/ الشـاعر، فهو يبدأ من ذاته ويعبر عن تجربته الخاصة التي تمثل رحلة المريد في معارفه ومعارجه.

ويؤدي الاستغراق في الذات ومشـاغلها وتجاربها إلى النأي عن الشكل العام والهم الجماعي، وكأن الحلاج اختار الشعر أو خصصه للتعبير عن التجربة الصوفية الذاتية، مع أن كتب التراجم تشير إلى انشغاله بالشؤون العامة - كما جاء في تمهيد هذا الكتاب - فشعره من هذه الناحية مستقل عن نشاط الجماعة وحركة المجتمع، ولذلك لا ينطق بما يمثل الآخرين، أو ما يعبر عنهم، وإنما يظل مخلداً إلى صوته الذاتي المفرد ولا يحضر من (أصوات الشعر الثلاثة)[1] غير هذا الصوت الغنائي المفرد.

وقد يرى القارئ ملامح الخطاب التي تنقل بعض المقطوعات إلى شكل قريب من الرسالة، لكن الشاعر في غنائه ورسائله لا يخرج عن حدود التجربة الصوفية الذاتية.

وفي ضوء ذلك يمكن فهم ما يعمد إليه الشاعر من ذكر متعلقات الجسم وأعضائه، فهو ينظر إلى الذات التي تبدو محدة في الجسم الإنساني، ولا ينظر إلى الآخرين، ولما هو خارج عن الذات أو بعيد عنها.

يقول الحلاج على سبيل التمثيل[2]:

وأين وجهك؟ مقصوداً بناظرتي

في باطن القلب؟ أم في ناظر العين؟

---

(1) انظر: ت. س. إليوت، أصوات الشعر الثلاثة، في كتاب مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، ص61 وما بعدها.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص299.

فالوجه في الموضع الأول اتصل بضمير المخاطب (الكاف) ويعني به وجه الحق، الذي يتساءل عنه، وينشغل به عما عداه، ويكمل تعبيره الا تنهاهي الحائر، لوجه التأمل والبحث إلى ناظرة القلب وإلى العين، وكأنه يجمل انشغل حواسه بالحق بهذا التعبير الذي يفيض حيرة واشتياقاً.

كما أنه يتجه إلى حواسه، وإلى إمكاناتها الإدراكية، لعله يتعرف إلى الحق، ويتقرب من حقيقته، وهذا ما أدى إلى التباسات كثيرة في دلالاته، إذ مهما دقت الحواس البشرية ومهما أصاخت سمعها فإنها تظل عاجزة عن إدراك الحقيقة الكبرى، وإدراك كنه الحق، فكيف بوصاله ومشاهدته كما يطلبه المتصوفة، ويظل الحلاج ينشده ويحاوله؟

ويقول الشاعر أيضاً[1]:

لم يَبْقَ في القلب والأحشاء جارحةٌ

إلا وأعرفــه فيهـا ويعــرفنـي

ويقول[2]:

مكانك من قلبي هــو القلـب كلّه

فليس لشيءٍ فيـ غيـرك موضـعُ

وحطّتك روحي بين جلدي وأعظمي

فكيف تراني -إن فقدتك- أصنعُ

فهو يعرف الحق في جوارحه، التي خلصت من كل ما يشغلها عن مطلبها أو يعوقها عن بلوغ مرامها، ولذلك يرى الحق في جوارحه، ويستشعره - في بعض أحواله- شديد القرب منه(بين جلدي وأعظمي) فيتخذ من أعضائه إشارات لقرب الحق، ووسائل للاحتفاظ بقربه، والمضيّ في حبه حتى حدودها القصوى.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص238.

(2) المصدر نفسه، ص235.

إن أعضاء الجسم عند الحلاج مفاتيح دلالية للتعبير عن التجربة، فهي تمثل ذات الشاعر في مجموعها لكنه يجزئ هذه الذات، ويمزّق جسمه، ليرى أثر الحق فيه، ويرى تمثله في الجوارح والحواس والأعضاء، وكأنه يريد أن يطمئن نفسه، أنه قد حقق المراد أو أنجز شروطه، وصار قريباً من مبتغاه وهدفه.

والأعضاء أيضاً مفاتيح لذكر الحق إذ اختلط بها لشدة ما ذكرته و تعلّقت به، كما يتضح من قول الشاعر[1]:

وصار كلّي قلوباً فيك واعيةً   للسقم فيها وللآلام إسراعُ

وقوله أيضاً[2]:

مــا قَدّ لي عضوٌ ولا مِفْصَلٌ   إلا وفيــه لكــم ذكــرُ

وفي بيته الأول (وصار كلي...) دلالة تعدد القلب وكثرته، وكأنه اتسع حتى صار قلوباً كثيرة، أخذت مكان الأعضاء كلها، مما يكشف عن مقدار تعويل الشاعر على القلب الذي يستغرق في الحق، ويتوجه إليه، ويتعلق به، لكن عجزه عن الاتصال بمن يحب يورثه السقم والعلة، ومثل هذه الدلالة يشير إليها الحلاج في مواطن مختلفة من شعره كما يقول[3]:

نظري بدء علّتي   ويحَ قلبي وما جَنى

وكقوله[4]:

فكيف أصنع في حبٍّ كلفتُ به؟   مولاي، قد ملّ مِنْ سُقْمي أطبائي

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص236.

(2) المصدر نفسه، ص206.

(3) المصدر نفسه، ص135.

(4) المصدر نفسه، ص147 .

فعجز النظر والقلب أورثه العلة، وكأنه بتألمه وتوجعه يشكو نقص الأعضاء، وعجزها عن الانطلاق إلى عالم الحق، والتواصل معه على نحو صريح، مما يطمح إليه الصوفي.

وفي سبيل أن يتخلص الحلاج من عجز الأعضاء، وقدراتها المحدودة، يعمد إلى مزج الحواس وخلطها، لعل هذا المزج يؤدي به إلى المراد فيقدم تشكيلات تقترب مما يسمى بتراسل الحواس، انطلاقاً من تجربته الصوفية، وبعيداً عن المذاهب الفنية التي نقد... هذا التراسل واهتمت به.

ومما يمثل امتزاج الحواس عنده قوله[1]:

تأمّل بعين العقل ما أنا واصفٌ   فللعقل أسماعٌ وعة وأبصارُ

فقد جعل للعقل عيناً، فربط بين الإبصار والتأمل في تركيب واحد (عين العقل) لأنه لا يصف مظهراً طبيعياً يمكن أن تلاحظه العين وحدها، وإنما يعرض لما يحتاج إلى العقل والعين معاً ليصبحا حاسةً واحدة هي (عين العقل) كما يسميها الحلاج. كما أن العقل يسمع، ويعي، ويبصر، فالشاعر لا يقنع بحدود العقل، وإنما يعبر عن رغبته في توسيع ... وتحطيم حواجزه كي يصبح بمكنته أن يرتفع إلى مستوى تأمل الحق، وأسراره التي لا تدرك بالحواس الإنسانية المقيّدة أو المحدودة.

ويقول أيضاً[2]:

...! تراني أصغي إليه بسرّي   كي أعي ما يقول من كلماتِ

فقد جعل وسيلة الإصغاء هي السر في: (أصغي إليه بسرّي) ولم يقل: (أصغي إليه بسمعي) مع أن لفظة (سمعي) هي المتوقعة، وعينها يحافظ على الوزن ولا يخرج عنه، ومعنى ذلك أنه تركها عن قصد لأن الإصغاء المراد لا تؤديه الأذن

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص192.

(2) المصدر نفسه، ص175.

لمحدوديتها وعجزها، وهكذا يصغي الإصغاء بالسر، من أجل أن يتفهم الصوفي كلمات الحق، التي لا يحيط بها السمع، ولا تدركها الأذن.

ويقول في موضع آخر[1]:

فيك معنى يدعو النفوس إليكا	ودليلٌ يدل منك عليكا
لي قلب لــه إليــك عيــونٌ	ناظراتٌ، وكله في يديكا

فالنفوس تتجه إلى الحق، لما فيه من معنى، ولأن دليله فيه، يدل عليه، أي أن الاتجاه إلى الحق، لا ينبني على عوامل خارجية، ولا يتصل بأسباب الخوف من النار أو الرغبة في الجنة، كما لا يبحث عنه فيما سواه، فهو الدليل على ذاته، ومعناه أو حقيقته ليست مستقلة عنه. فالشاعر يعبر هنا عن بعض أفكار المتصوفة وتأملاتهم، لكنه في البيت الثاني يتحول إلى ذكر القلب، وسيلة المعرفة عندهم، فجعل له عيوناً ناظراتٍ إلى الحق المخاطب، والقلب كله في يدي الحق، قريب منه، متعلق به.

وهكذا تشفّ هذه الدلالة عن طبيعة الرؤية الصوفية، فهي لا تكون بصرية، وإنما هي بالقلب المبصر، بل شديد الإبصار كما يتضح من قول الحلاج، عندما جعل للقلب عيوناً لا عيناً واحدة، في إشارة دلالية إلى إطلاق القدرات الداخلية عند الصوفي، وأنها وحدها يمكن أن ترتفع به إلى الرؤية التي يتقصدها.

ويلاحظ في استخدام الحلاج لأسماء ومتعلقات الإنسان، أنه يكثر من المتعلقات المعنوية ويكرر استخدامها، كما يعمد إلى تحويل الأعضاء المادية إلى معنوية، فعندما تتحول العيون إلى متعلقات بالقلب، فإنها تمثل تحولاً في مستوى الدلالة من الرؤية الخارجية المبنية على الإبصار، إلى رؤية داخلية قوامها البصيرة والتأمل.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص318.

وهذا التحول يوثّق الأبعاد الجوانية للتجربة الصوفية، ويزيد من إيضاحها، إذ أنه عدول دلالي هامّ، لما يمثله من إشارات توضح طبيعة هذه التجربة واختلافها.

وأما حينما ترد أسماء المتعلقات المادية، كأن يذكر الفم أو القدم أو غيرهما، فإنه كثيراً ما ينفي المادي، أو يبطل وظيفته ليحولها في الختام إلى دلالة معنوية، تظل متسقة مع التجربة الوجدانية للشاعر، ومنسجمة مع الطبيعة المعنوية عند المتصوفة، وتعلقهم بالروحاني دون المادي، وهذا ما تحمله بعض أبياته كأن يقول[1]:

إني ارتقيتُ إلى طودٍ بلا قدمٍ ... له مراقٍ على غيري مصاعيبُ

وخضتُ بحراً ولم ترسب به قدمي ... خاضته روحي وقلبي منه مرعوبُ

حصباؤه جوهرٌ لم تدنُ منه يدٌ ... لكنه بيد الإفهام منهوبُ

شربتُ من مائه رِيّاً بغير فمٍ ... والماء قد كان بالأفواه مشروبُ

فالارتقاء لا يكون بالقدم، لأنه ارتقاء روحي، والروح هي التي تخوض البحر. واليد لم تدن من جواهر بحر الحق، ولذلك يحولها إلى يد معنوية (يد الإفهام) فيتحول المعنى من الدلالة المادية التي تؤديها وظيفة اليد في الأصل، إلى دلالة مرتبطة بالفهم والإدراك، وإمساك المعاني لا الأشياء، وكذا الفم منفي عن الشرب، أو أنه ليس وسيلة للشرب لأن الروح هي التي تصل إلى الله البعيد.

ومردّ هذه التغييرات، التي تمثل نفياً للمادي، وإعلاءً للمعنوي، إلى التجربة الصوفية التي تتمحور حول المعنوي العرفاني، وأما المادي فليس له موضع فيها سوى أنها تنفيه وتتجاوزه بوصفه يشكل عائقاً عن بلوغ المراد.

ويشير الحلاج إلى انصرافه إلى الحق وحده، من خلال الرؤية الداخلية التي يكشف عنها شعره، فيقول مثلاً[2]:

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص157.

(2) المصدر نفسه، ص225.

أقلّب قلبي في سواكَ فلا أرى   سوى وحشتي منه، وأنت به أنسي

فالرؤية الخارجية إلى الآخرين، وإلى كل ما هو خارج الذات يورث الوحشة، فإذ يقلّب قلبه في سوى الحق من متعلقات الدنيا وشؤونها من بشر أو متاع، فإنه لا يرى سوى الوحشة، فالعالم موحش وفارغ، أما مصدر الأنس فهو الحق وحده. ولذلك يكف عن هذا التقليب، ولا يجرّبه إلا ليتذكر أن منبع وجوده مرتبط بمن يحفظه في القلب، ومن تعلقت به جوارحه، فنسيت كل ما عداه.

ومن اللافت أنه يذكر القلب ومتعلقاته خمساً وثلاثين مرة، بينما يذكر العقل ومتعلقاته إحدى عشرة مرة، وهذا يعزز ما جاء في غير موضع وسياق من هذا الكتاب من أن تجربة الحلاج بل و الصوفية عامة تجربة حب مختلف، يتركز حضورها في القلب، وفي كل ما هو روحي ومعنوي.

ولذلك يظل القلب عما يعوّل عليه الصوفي، ويبالغ في إعلائه والاهتمام به، لأنه الطريق إلى المعرفة الصوفية وإلى حدوسها وكشوفها الجوانية، أما العقل فإنه ذكره أحياناً، لكنه يحاول أن يطلق حدوده كي لا يظل مرتبطاً بالمنطق والبراهين، لأن الصوفية في أساسها تجانب العقلي والبرهاني، وتتجه إلى الوجدان والمعرفة القلبية الحدسية.

وكثيراً ما يرد ذكر العقل في إطار من النفي، لأن الحلاج لا يرى فيه سبيلاً كافياً أو ممكناً لمعرفة الحق، وللاتصال به، فالقلب وحده يوصل إلى الرؤية التي يريدها الصوفي[1]:

رأيت ربّي بعين قلبي   فقلت: من أنت، قال: أنتَ

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص149.

حقل الحروف والأعداد

عني المتصوفة بتطوير دلالات خاصة للحروف وللأعداد في سياق بحثهم عن لغة خاصة تتناسب مع الرؤية الصوفية، وقد أفادوا من الدلالات الرمزية الممكنة للحرف والعدد معتمدين على موروث واسع لتلك الدلالات، "فلم ينشأ رمز العدد في العرفانية الصوفية، من فراغ خالص، إذ يدل التحليل التاريخي وتتبع الثقافات القديمة، على أن ثمة ينابيع متعددة لهذا الرمز الذي حظي بوفرة من الأشكال والمعاني والمفاهيم المجردة"[1].

ولا بد أنهم التفتوا إلى الحروف المقطعة في أوائل السور القرآنية، فانتبهوا إلى هذا المظهر الإعجازي، وحاولوا أن يفيدوا منه، وهم يسيرون في طريق مختلفة عن بقية المذاهب، فجعلوا للحروف وللأعداد دلالات أكثرها غامض ملتبس لا يفهم إلا في ضوء المجاهدة الصوفية نفسها، ونظرتها إلى اللغة، وطريقتها في اشتقاق أساليب جديدة تتناسب مع كشوفهم ورؤاهم.

والصوفية "يدركون أن الحرف الذي يتوسلونه (حرف) بمعنى حافة وحدّ والحرف (حرف) بمعنى العدول والتقدير والانحراف وأن (الحرف مقام حجاب) ولذلك - أسقطوا عن اللغة وظيفتها الت[illegible]ية النقلية، وأشعلوها بطاقة كشفية رائية، ولقّحوها بحدوس ورموز وتلويحات"[2].

ويبدو استخدام الحلاج للحروف والأعداد في مرحلة مبكرة من حياة التصوف مثالاً على هذا النمط من اللغة الإشارية الغامضة، وهي لا تستند في غموضها إلى الصور الفنية أو الحيل الشعري، إذ قلّما تتوسل أنماط التصوير، وإنما

---

(1) د عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص 388.

(2) طاهر ر. ب. حرف الحرف، ط1، الدار الأهلية، عمان 1998، ص7.

تستند إلى الدلالات الجديدة التي تستلزم لغة تخالف في إشاراتها وعباراتها مألوف اللغة وعتواها الدلالي.

ويبدو أن الحلاج "عرف أسرار الحرف وطبيعته الوجودية والكونية، وأدرك نسقاً باطنياً من أنساق الإعجاز القرآني، فقد أخذ أصول النسق الحرفي عن شيخه سهل التستري صاحب (رسالة الحروف) و(التفسير)، كما فقه نظرية الحرف الشيعية ومصادرها الفلسفية والمذهبية، ولعل في (الجفر) تكمن حقيقة رؤيته، وقد التزم بمنهج تكاملي يغوص بأسرار الطبيعة الرمزية"[1].

ومما يمثل رؤية الحلاج للحروف، ما ذكره في كتابه (الطواسين) في قوله "ما أظن أن يفهم كلامنا سوى من بلغ القوس الثاني. والقوس الثاني دون اللوح، وله حروف سوى أحرف العربية لا يداخله حرف من حروف العربية إلا حرف واحد هو الميم"[2].

فهو يشير إلى الآية ﴿ فكان قاب قوسين أو أدنى ﴾[3] ويفيد من دلالتها، لكنه ينفذ إلى تأويلات صوفية، تدخل فيها النظرة إلى الحروف. ومما يوضح هذه النظرة قول الحلاج "في القرآن علم كل شيء، وعلم القرآن في الأحرف التي في أوائل السور، وعلم الأحرف في لام الألف، وعلم لام الألف في النقطة، وعلم النقطة في المعرفة الأصلية، وعلم المعرفة في الأزل، وعلم الأزل في المشيئة، وعلم المشيئة في غيب الهو، وعلم الغيب ليس كمثله شيء، ولا يعلمه إلا هو"[4].

---

(1) د عبدالوهاب أمين أحمد التراث الأدبي للحلاج، ص111.

(2) الحلاج، كتاب الطواسين تحقيق بولس اليسوعي، طبعة خاصة مكتبة ابن سينا باريس. 1988، ص14.

(3) سورة النجم آية 9.

(4) د عبدالوهاب أمين أحمد التراث الأدبي للحلاج، ص111.

ويقول أيضاً في إشارة أخرى "القرآن لسان كل علم، ولسان القرآن الأحرف المؤلفة، وهي مأخوذة من خط الاستواء، أصله ثابت وفرعه في السماء وهو ما دار عليه التوحيد"[1].

وهذا كله يدل على معرفة الحلاج بالحروف واهتمامه بدلالاتها، وقد أفاد من هذه المعرفة في شعره، فلجأ إلى دلالات الحروف والأعداد في ثماني قصائد أو مقطوعات، وورد استخدام الحروف والأعداد في عشرين بيتاً منها.

ومن ذلك قول الحلاج[2]:

والـلام بالألف المعطوف مؤتلفٌ

كلاهما واحـد فـي السبق معناهُ

وفي التفـرق اثنـان إذا اجتمعـا

بالافتراق همـا عبـدٌ ومـولاهُ

فيلاحظ هنا حرفا اللام والألف، وقد ذكرهما في النص المذكور سابقاً "وعلم الأحرف في لام الألف..." كما ألف الديلمي[3] كتاباً باسم (عطف الألف المألوف على اللام المعطوف) وقد تعرض لهذه الأبيات، وعلّق عليها، وأفاد به كامل الشيبي - شارح ديوان الحلاج - في تقريب المعنى للإفهام، فقال "ويشير الديلمي إلى أن اللام التي تشير إلى الإنسان تتحد بالألف التي تشير إليه

---

(1) الحلاج، الطواسين والمناجيات، دط، منشورات الأمد بغداد 1991، ص95.

وانظر: د. عبدالوهاب أمين أحمد التراث الأدبي للحلاج، ص111.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص142.

(3) الديلمي، عطف الألف المألوف على اللام المعطوف تحقيق ج.ك. فاديه، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي بمصر، 1962 (وقد ذكر الشيبي أن المؤلف من أعلام القرنين الرابع والخامس الهجريين، واعتمد على كتابه في تفسير شعر الحلاج).

-سبحانه- لتجعل منهما شيئاً واحداً، كما كانا في البدء وقبل الخلق، ويفهم من هذا الرمز الذي يكون حرف النفي (لا) أن الانفصال الذي يراه الناس بين الله تعالى وخلقه، ما هو في الواقع إلا اتصال ظاهره نفي، مثل (لا النافية) وحقيقته اتحاد ومن هنا فالله تعالى والإنسان هما في الافتراق مول وعبد. وفي الحقيقة ذات واحدة يوحدها العشق باعتباره صفة ثابتة في الطرفين"[1].

ويتبين هنا غموض هذا الرمز، والتباس دلالته، إذ يصعب أن يعرفه من لم يطلع على دلالته عند الصوفية، ويظل أقرب إلى أحجية أو لغز مبهم، إذ لا يعين السياق على فهمه، لأنه معنى مخصوص، يومئ إلى دلالة صوفية أرادها الشاعر، يفهمها أصحاب المذهب ولا يفهمها سواهم ممن لم يقف على إشارات الصوفية.

ويقول الحلاج أيضاً[2]:

لحروفٌ أربعٌ بها هـام قلبي	وتلاشت بها همومي وفكري
ألفٌ تألف الخلائق بالصـ	ـفح ولامٌ على الملامة تجري
ثم لام زيادةٌ في المعاني	ثم هـاء بها أهيم وأدري

والحروف الأربعة هي التي يتكون منها لفظ الجلالة (الله)، لكن جمعها وتشكيل الكلمة التي تجتمع فيها لا يشكل الدلالة النهائية لها، بل لكل حرف منها معنى، يشير إليه الشاعر بخفاء وتستّر، وقد اجتهد الشيبي في الكشف عن دلالات هذه الحروف فقال "يبدو أن الحلاج قصد تشقيق لفظ الجلالة على الوجه التالي:

الألف (الهمزة) : لآدم بوصفه أول المخلوقات البشرية

اللام الأولى : لعزازيل - اسم إبليس الأول - بوصفه موضوع الملامة

(1) شرح ديوان الحلاج، ص144. وانظر: الديلمي: عطف الألف المألوف، ص44-45.
(2) شرح ديوان الحلاج، ص214.

اللام الثانية : المؤكدة التي تقلب النفي إلى إثبات

الهاء : للاهوت الإلهي والحيوني الآدمية التي يستمد الإنسان كماله من اتحادهما. والله أعلم"[1].

ويعتمد هذا التأويل على الإفادة من طريقة المتصوفة في تضمين كل حرف دلالة تتصل بلفظة يظهر فيها هذا الحرف، وربما يكون الحرف الأول فيها، أو الأوفى من بين حروفها، كما أفاد من طريقة الحلاج نفسه في تفسير الحروف كقوله في كتاب (الطواسين) في تفسير لفظة (عزازيل): "اشتق اسم إبليس من اسمين عزازيل لعلو همّته، والزاء لازدياد الزيادة في زيادته، والألف آراؤه في إنيّته، والزاء الثانية لزهدته في رتبته والياء حين يأوي إلى علم سابقته، واللام لجداله في ليّته"[2].

ويتكئ الحلاج على الحروف في أبيات عديدة من قصيدة رائية، مركزاً على الحرف الأول من اللفظة، مع إضافة الحرف إلى اللفظة، فيشكل صيغاً جديدة من الإضافة، تستند إلى ما يستمده من طاقة الحروف الدلالية، فيقول[3]:

كتبتُ إليه بفهم الإشاره وفي الأنس فتشتُ نطق العباره
كتاباً له منه عنه إليه يترجم عن غيب علم الإشاره
بواو الوصال ودال الدلال وحاء الحيا وطاء الطهاره
وواو الوفاء وصاد الصفاء ولام وهاء لعمر مداره
على سرّ مكنون وجد الفؤاد وخاء الخفاء وشين الإشاره

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص215.

(2) الحلاج- الطواسين تحقيق بولس النوعي ص20.

(لفظة ليّته غير واضحة المعنى ولعلها مصحفة عن: بليته ؟ ـا وردت في طبعة دار الأمد ص48).

(3) ديوان الحلاج، ص45.

وهذه القصيدة مما أضافه الشيبي إلى شعر الحلاج، مما لم يظهر في (شرح ديوان الحلاج) وقد ذكر في الحاشية أنها "قصيدة من أصل واحد وهي صعبة المراس جداً"[1]، ومصدر صعوبتها وخفاء دلالاتها أنها مستغرقة في الإشارة والعبارة مما يعمد إليه المتصوفة في لغتهم الخاصة، ولعلها تحتاج إلى ما اشترطه الحلاج نفسه في مقولته المشهورة "من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا"[2]، وهي تفيض بالإشارات الصوفية، ويذكر فيها (علم الإشارة)، ثم يشكل تركيبات غامضة، يستخدم فيها الحرف الأول من كل لفظة.

ومن تشكيلاته الأخرى قوله[3]:

ارجـــع إلى الله إن الغايـــة اللهُ

فـلا إله - إذا بالغـت - إلا هـو

وإنــه لَمَـعَ الخلـق الذيـن لهـم

في الميم والعيـن والتقديس معنـاهُ

معناه في شفتي مـن حـلّ منعقداً

عن التهجّي إلى خلـق لـه تاهـوا

فإن تشكّ فدبّـرْ قـول صاحبكم

حتى يقول - بنفي الشك - هذا هو

فالميـم يُفتـح اعـلاه وأسفلـه

والعيـن يفتح أقصـــاه وأدنـاهُ

(1) ديوان الحلاج، هامش 1، ص45.

(2) عبدالكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ص204.

(3) شرح ديوان الحلاج، ص309.

يفيد الحلاج في هذه المقطوعة من دلالة حرفي الميم والعين، ومنهما تتشكل لفظة (مع) وهي واردة في البيت الثاني، وأفاد من إيحاءاتها نفسها إلى الحرفين: الميم والعين ليدلل على تعلق الخلق بهما. كما أن لفظة (معنى) التي يبدأ بها البيت الثالث تبدأ بهما، ويذكر التهجّي، ثم يفيد من إيحائه، فيعرض للحرفين في إطار صوتي دلالي، وكأنه يترنم بطبيعتهما الصوتية ويتلذذ بما تحمله من إيحاء إلى الارتباط بالحق (معه - معناه).

وقد أشار الشيبي إلى بعض هذه الدلالات ووضحها في شرحه فقال: "نرجح أن يكون المراد بالميم والعين كلمة (مع) إشارة إلى المعية مع الله ونظراً إلى قوله تعالى ﴿ ما يكون من نجوى ثلاثة إلا هو رابعهم ولا خمسة إلا هو سادسهم، ولا أدنى من ذلك ولا أكثر إلا هو معهم أينما كانوا ﴾ [1] على أن يقترن ذلك بالتقديس له تعالى والتسليم إليه والتوكل عليه"[2].

كما يستخدم الحلاج هذه المعاني الخفية في الحروف، في مقطوعة يعبّر فيها عن عبادته فيقول[3]:

نعبادتي لله ستة أحرف	من بينها حرفان معجومان
حرفان أصلي وآخر شكله	في العجم منسوب إلى إيماني
فإذا بدا رأس الحروف أمامها	حرف يقوم مقام حرف ثاني
أبصرتني بمكان موسى قائماً	في النور فوق الطور حين تراني

فهذه الأبيات في حروفها المفرقة تشتمل على لغز حله كلمة (اتحاد) كما

(1) سورة المجادلة آية 7.

(2) شرح ديوان الحلاج، ص310.

(3) المصدر نفسه، ص293.

بيّن الشيبي شارح ديوانه، ويوضحه فيقول "ومدار اللغز من الناحيـة اللفظيـة أن الاتحاد الذي هو مدار عبادة الحلاج لله - يتكون من ستة أحرف هي: (ا، ت، ت، ح، ا، د) من بينها حرفان معجومان هما التاء مكررة، فأحدهما أصلي هي التاء الثانية، (وآخر شكله) أي مثله وهي التاء الأولى، منسوب إلى إيمان الحلاج وهي الوحدة أو التوحيد المطلق، وهكذا بدأ رأس الحروف - وهو الألف - وأمام الحروف الباقيـة حرف التاء الذي يقوم مقام الواو في الأصل (أوتحاد) التي صارت (اتحاد) بـالإبدال تطبيقاً لقواعد الصرف، عندئذ صار الصوفي في حكم موسى على الطور لما تجلـى له ربه فخرّ صعقاً، أو فني عن نفسـه لاتحاده بـالله، وعجـز ناسـوته عـن استجلاء سبحات الجلاء"[1].

وواضح أن الحلاج الصوفي يريد أن يبلغ ما بلغه موسى عليـه السـلام، مـع محافظته على إيمانه بالتوحيد أي أنه يريد أن يواصل الحق، ويقـترب بناسـوته مـن لاهوته، وهو يفيد من الطاقات الدلالية التي تحملـها الحـروف ليصـوغ رغبتـه في حروف مقطعة، مما يخفي مراده ويمنحه ستاراً من الغموض، كما يحوله إلى ما يشـبه الذكر والمجاهدة التي يتهجى فيها كلمـة (اتحـاد) حرفـاً حرفـاً، وكأنـه يدهـش مـن معانيها الكثيرة، ويرغب في الترنّم بها، لعله يحل في معناها بحروفها مجتمعة.

أما لفظة (توحيد) فيعبّر عنها في مقطوعة من ثلاثة أبيات، بأسلوب مقارب لما فعله في المقطوعة السـابقة، يقول[2]:

ثلاثة أحرفٍ لا عجم فيهـا ... ومعجومان وانقطع الكلامُ

فمعجومٌ يشاكِل واجـديه ... ومتروكٌ يصدِّقـه الأنـــامُ

وباقي الحرف مرموز معمّى ... فلا سَفَرٌ هنـاك ولا مقـــامُ

---

(1) شرح ديوان الحلاج ، ص293-294.

(2) المصدر نفسه ، ص256-257.

وقد فسّر الشيبي هذا اللغز مستعيناً ببعض المصادر، ويقول "المقصود بهذا اللغز الشعري كلمة (التوحيد)، فالتاء والياء فيها معجمتان، والواو والحاء والدال لا عجم فيها، والمعجوم الذي يشاكل واجديه هو التاء، والمتروك الذي يصدقه الأنام هو الياء، ولعل الأول يرمز إلى اسم الله (التواب) الذي يرجع إلى تيسير أسباب التوبة لعباده مرة بعد أخرى بما يظهر لهم من آياته، وأما الثاني فلعل المقصود به إبليس الذي يتضمن الياء من بين حروفه، وربما كان عزازيل، اسم ابليس الأول الذي يشتمل على هذه الصفة أيضاً"[1].

والحلاج في ابتداعه لهذه الرموز، لا يكتفي بما يعمد إليه من بناء اللغز، وإنما يحمّل كل حرف من الحروف المجزأة دلالة مخبأة في ظلاله، وهي دلالة لا يتيسّر التأكد منها أو إدراكها لأنها - غالباً - دلالة غير مكشوفة، وليس هناك ما يشير إليها، فقد صاغها الشاعر أو اختارها بمعنى خاص، لم تدل عليه من قبل، وضمن طرائق معقدة من الدلالات الحروفية الصوفية.

وهذا الحقل الذي قوامه الحروف والأعداد ظل منبعاً أساسياً للتعبير الصوفي، وتوسّع بعد الحلاج، حتى بلغ اكتماله عند الشيخ محيي الدين بن عربي[2] الذي عني بأسرار الحروف، وأبرزها في شعره وتصانيفه المختلفة، معتمداً على المعنى الباطن الخفيّ الذي يمكن أن يكون رحباً ممتداً، يتيح للصوفي معاني لا تتيحها اللغة الصريحة.

---

(1) شرح ديوان الحلاج، ص273.

(2) انظر: د حسن الشرقاوي ، ألفاظ الصوفية ومعانيها ، ص138 - 140 . و د عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ، ص400 وما بعدها .

خاتمة

درس هذا الكتاب شعر الحلاج في ضوء الأسلوبية، فتناول بالتحليل المستويات اللغوية الثلاث: الصوتي والتركيبي والدلالي، مبرزاً أهم السمات الأسلوبية عند الشاعر بالاستقراء الوصفي لشعره، وبالإحصاء الذي تم من خلال حصر الظواهر الأسلوبية واللغوية الخاصة به، مما ساعد على تحليل الكثير من الظواهر الأسلوبية وبيان وظيفة كل منها.

ابتدأ الكتاب بتمهيد عرض لسيرة الحلاج عرضاً موجزاً، ثم اتبعت هذا التعريف بمدخل في مفهوم الأسلوب والأسلوبية لإبراز الملامح التي تميز هذا المنهج، وتفرقه عن غيره من المناهج.

تناولت في الفصل الأول (التحليل الصوتي) مجموعة ظواهر صوتية بارزة في شعر الحلاج، فتبين لي توفره على إيقاع واضح تأتّى من غلبة الأوزان القصيرة والمجزوءة، حيث جاوزت نسبتها ثلث الديوان، وهذا يتناسب مع التجربة الصوفية الذاتية للحلاج، وتعبير الحلاج عنها تعبيراً وجدانياً.

كما اتضح كثرة استخدامه للمقاطع الطويلة التي تمنح الصوت امتداداً يتناسب مع رغبة الشاعر الدائمة في خطاب الذات العليا وندائها ومناجاتها، تمثل ذلك في كثرة استخدامه للقوافي المردوفة، والقوافي المؤسسة، والقافية المطلقة وحروف اللين.

ولمحتُ رغبته الدائمة في بث معانٍ مخصوصة تتعلق بخصوصية علاقته بالذات العليا من خلال التكرار الكمي لبعض الأصوات، كالأصوات المهموسة، وأصوات الصفير، وصوتي الهاء والنون، والتي أشار بعضها إلى ميل الشاعر إلى مناجاة معشوقه ورجائه واستعطافه، وأوحى البعض الآخر بالألم والضعف والحزن الذي يعانيه.

كما لمستُ إلحاحه على رؤى وأفكار ومشاعر معينة من خلال كثرة تكرار القوافي ذاتها في بعض القصائد والمقطوعات، أو إتيانه بالضرب والعروض المتماثلين، أو تكراره ألفاظاً بعينها على مستوى النص الواحد أو الديوان.

وتناولتُ في الفصل الثاني بفصح ظواهر تركيبية شكلت عند الحلاج عدولات أسلوبية تميز بها؛ كتراكيب الإضافة ذات الجدة والخصوصية، والتي تبين لي أنها نمط أسلوبي يمكن نسبته إلى الحلاج، فقد وضع أساسه ونـوّع في استخداماته بما يتوائم مع تطور تجربته وخصوصيتها.

كما أضأت لديه تحولات الضمائر التي شكلت حضوراً واسعاً في شعره وتنوعاً وتداخلاً بما يجعلها ظاهرة أساسية في تراكيبه اللغوية.

وتأملتُ أساليب الإنشائية فوجدت استخدام الشاعر [illegible]أكثرها ينصبّ على أسلوب الأمر بمعناه البلاغي راسماً عبره علامات أسلوبية كثيرة تحيط بخطابه للذات العليا.

كما ينصب على أساليب النداء التي خرجت في كثير من مواضعها إلى معانٍ أخرى لعدم اشتمال تجربته على ما يسوّغ ورودها على معناها الأصلي، وليتمكن من التعبير عن العلاقة المخصوصة بين أطراف النداء، علاقة العشق الصوفي في تعلّقها بالذات العليا.

وتناولت أنماط التوكيد لدى الشاعر بما هي أنماط تسهم في تعميق دلالته وتأكيدها سواء، كانت توكيداً لفظياً، أو باستخدام (إنّ) المشددة أو نون التوكيد الملحقة بالفعل المضارع، أو بالقسم، أو بحرفي التحقيق (قد لقد)، أو حروف الجر الزائدة.

أما الفصل الثالث من الكتاب فكان في التحليل الدلالي الذي كشف عن تجربة متجانسة تمتلك معالم الوحدة والتماسك والذي دار في غرض واحد تمثل فيما يعبر عنه الشاعر من تجربة الوجد الصوفي والتعلق بالذات العليا، وقد تم النظر في شعره اعتماداً على مبدأ الحقول الدلالية التي تنسجم مع الأسلوبية في نظرتها إلى الدلالة مما ساعدت على الكشف عن أهم الدلالات التي تشيع عند الحلاج، والحقول الواردة في شعره هي: حقل ألفاظ الحب، وحقل ألفاظ المعرفة، وحقل ألفاظ الخمر، وحقل الألفاظ الدالة على أعضاء الإنسان ومتعلقاته، وحقل الحروف والأعداد

ملحق

1- مختارات من شعر الحلاج

2- مختارات من أخبار الحلاج

3- مختارات من الطواسين



مختارات من شعر الحلاج*

إذا دهمتك خيول البعاد ونادى الإياس بقطع الرّجا

فخذ في شمالك ترس الخضوع وشُدّ اليمين بسيف البكا

ونفسك نفسك كن خائفاً على حذر من كمين الجفا

فإن جاءك المجد في ظلمة فنُر في مشاعل نور الصّفا

وقل للحبيب ترى ذلّتي؟! فجُدْ لي بعفوك قبل اللّقا

فوالحبّ لا تنثني راجعاً عن الحبّ إلا بعرض المنى

• • • • •

وأيّ الأرض تخلو منك حتى تعالوا يطلبونك في السماءِ

تراهم ينظرون إليك جهراً وهم لا يبصرون من العماءِ !

• • • • •

ما حيلة العبد والأقدار جاريةٌ عليه في كلّ حال، أيها الرّائي؟

ألقاه في اليمّ مكتوفاً وقال له : إيّاك إيّاك أن تبتلّ بالماءِ !

• • • • •

كتبت ولم أكتب إليك وإنّما كتبتُ إلى روحي بغير كتابِ

وذلك أنّ الرّوح لا فرق بينها وبين محبّيها بفصل خطابِ

---

* انظر : الحلاج ، الديوان يليه كتاب الطواسين ، صنعه وأصلحه كامل بن مصطفى الشيبي، ط1، منشورات الجمل ، ألمانيا ، 1997 .

وكلّ كتابٍ صادرٍ منك وارد | إليك بلا ردّ الجواب، جوابي
كفى حزناً أنّي أناديك دائباً | كأنّي بعيدٌ أو كأنّك غائبُ
واطلبُ منك الفضل من غير رغبةٍ | فلم أرَ قبلي زاهداً وهو راغبُ

• • • • •

سرّ السّرائر مطويٌّ بإثباتِ، | من جانب الأفقِ من نور بطيّاتِ
فكيف، والكيفُ معروفٌ بظاهره؟ | فالغيبُ [illegible] الذّاتِ بالذاتِ
تاه الخلائقُ في عمياءَ مظلمةٍ | قصداً ولم يعرفوا غير الإشاراتِ
بالظنّ والوهم نحو الحق مطلبهم: | نحو السماء يُناجون السمواتِ
والربُّ بينهمُ في كلّ مُنقلبِ، | مُحِلُّ حالاتهم في كلّ ساعاتِ
وما خلوا منه طرف العين لو علموا | وما خلا منهمُ في كلّ أوقاتِ

• • • • •

رأيتُ ربّي بعين قلبي | فقلتُ مَنْ أنتَ؟ قال: أنتَ!
فليس للأين منك أينٌ | وليس أينٌ بحيثُ أنتَ
أنتَ الذي حُزْتَ كلّ أين | بنحو (لا أين) فأين أنتَ
وليس للوهم منك وهمٌ | فيعلم الوهمُ أين أنتَ
وجزتَ حدّ الدنوّ حتّى | لم يعلم الأينُ أين أنتَ
ففي بقائي ولا بقائي | وفي فنائي وجدتُ أنتَ
في محو إسمي ورسم جسمي | سألتُ عني فقلتُ: أنتَ
أشار سرّي إليك حتى | فنيتُ عنّي ودمتَ أنتَ

وغـابَ عـني حفيـظُ قلــبي   عرفـتُ سـرّي فـأين أنــتَ
أنـت حيـاتي وســرّ قلــبي   فحيثمـا كنـتُ كنـتَ أنــتَ
أحطـتُ علمـاً بكـلّ شـيءٍ   فكـلّ شــيء أراه أنـــتَ
فمــنْ بــالعفو يــا إلهــي   فليـس أرجـو سـواك أنـتَ

• • • • •

واللّهِ لـو حلـف العشّـاق أنـهمُ   موتى من الحبّ أو قتلى، لما حنثـوا
قومٌ إذا هجروا من بعد ما وصلـوا   ماتوا، وإن عاد وصلٌ بعـده بعثـوا
تـرى المحبّـين صرعـى في ديــارهم   كفتية الكهف: لا يدرون كم لبثـوا

• • • • •

فمــا لي بُعــدٌ بَعْــدَ بُعــدِكَ بعدمــا   تيقّنــتُ أنّ القــربَ والبعــدَ واحــدُ
وإنّي -وإنْ اهجرتُ- فالهجر صـاحبي   وكيـف يصـحّ الهجـر والحـبّ واحـدُ
لك الحمدُ في التوفيق في بعض خالصٍ   لعبـدٍ زكـيّ مــا لغــيركَ ســاجدُ

• • • • •

أنتم ملكتــم فــؤادي   فــهمتُ في كــلّ وادي
ردّوا علــيّ فــؤادي   فقــد عدمــتُ رقــادي
أنــا غريـــبٌ وحيـــدٌ   بكـم يطـول انفــرادي

• • • • •

تـلمّلُ الوجـدِ وجـــدٌ   والفقدُ في الوجـدِ فقـدُ
والبعـدُ لي منـكَ قـربٌ   والقـربُ لي منـك بعـدُ

وكيف يثبت ثـان	وأنتَ، يا فردُ فردْ
فذاك قلبٌ للمعاني	وليس من ذاك بُدُّ
والشركُ إثباتُ غيرٍ	والشركُ لا شكَّ جحْدُ
فجاء من ذاك أنّي	بوصف غيرٍ أعدُّ
أعدُّ في الناس مولى	لأنني فيه عبدُ

• • • • •

إذا بلغ الصبُّ الكمال من الهوى	وغاب عن المذكور في سطوة الذكرِ
يشاهد حقاً حين يشهده الهوى	بأنّ كمال العاشقين من الكفرِ

• • • • •

أنتَ المولّه لي لا الذكرُ ولّهني	حاشا لقلبيَ أن يعلو به ذكري
الذكرُ واسطةٌ تخفيكَ عن نظري	إذا توشّحهُ بين خاطري فكري

• • • • •

وحرمةِ الودّ الذي لم يكن	يطمع في إفساده الدهرُ
ما نالني عند هجوم البَلا	بأسٌ ولا مسّني الضرُّ
ما قُدَّ لي عضوٌ ولا مِفصَلٌ	إلا وفيه لكم ذكرُ

• • • • •

وما وجدتُ لقلبي راحةً أبداً	وكيف ذاك وقد هُيّئت للكدر؟
لقد ركبتُ على التغرير، واعجباً	ممن يريد النجا في المسلك الخطرِ
كأنني بين أمواجٍ تقلّبني	مقلّباً بين إصعادٍ ومنحدرِ

الحزنُ في مهجتي والنار في كبـدي   والدمعُ يشهد لي فاستشهدوا بصري

• • • • •

قد كنتُ في نعمة الهوى بطِراً   فـأدركتني عقوبـةُ البَطَـرِ!

• • • • •

لو شئتُ كشَفتُ اسراري بأسراري   وبحتُ بالوجْدِ في سرّي واضماري

لكن اغار على [illegible] يعرفُـهُ   مَنْ ليس يعرفُـهُ إلا بإنكـار.

فمِنْ الهي إشاراتي وانْ كَثُرتْ   في الخلق ما بين إيرادٍ واصدار.

ما لاح نـورُك لي يومـاً لاثبتـهُ   الاّ تنكّـرتُ منـه ايّ إنكـار.

ولا ذكرتُـكَ إلا تِهتُ مـن طـرَبٍ   حتى امزّقَ احشـائي واطمـاري

• • • • •

حويتُ بكلّي كلّ كلّـك يـا قدسي،   تكاشفني حتى كـأنك في نفسـي

اقلّب قلبي في سِـواك فـلا ارى   سوى وحشتي منـه وانتَ بـه انسي

فـها أنـا في حبس الحيـاة ممّنـعٌ   من الأنس،فاقبضني إليك من الحبس

• • • • •

عجبتُ لكلّي كيف يحمله بعضي   ومن ثقل بعضي ليس تحملني ارضي

لئن كان في بسطٍ من الأرض مضجعٌ   فقلبي على بسطٍ من الخلق في قبضِ

• • • • •

ذكـرهُ ذكـري وذكـري ذكـرهُ   هـل يكـون الذاكـران الاّ معـا؟!

• • • • •

يا جاهلاً مسلك طرق الهدى ... فما على الحقّ له موقفُ

خلّ طريق الجهل واعدل إلى ... مولىً له الأعمالُ تُستأنفُ

• • • • •

جُبلت روحُك في روحي كما ... يُجبلُ العنبر في المسك الفتقْ

فإذا مسّك شيءٌ مسّني ... فإذا أنتَ أنا لا نفترقْ

• • • • •

اتّحدَ المعشوق بالعاشقِ ... ابتسم الموموقُ للوامقِ

واشترك الشكلان في حالةٍ ... فلتحقا في العالم اللاحقِ

• • • • •

مُزجت روحُك في روحي كما ... تُمزج الخمرةُ بالماء الزلالْ

فإذا مسّك شيءٌ مسّني ... فإذا أنتَ أنا في كلّ حالْ

• • • • •

أيا مولاي، دعوةُ مستجيرٍ ... بقربك في بعادك والتسلّي

لقد أوضحتَ أوضاحَ المعاني ... بعرضكها بأثواب التجلّي

شغلتَ جرا [illegible] عن كلّ شغلٍ ... فكلّي فيك مشغولٌ بكلّي

• • • • •

قضى عليه الهوى ألاّ يذوق كرى ... وبات مكتحلاً بالصّاب لم ينمِ

يقول للعين: جودي بالدموع، فإنْ ... تبكي بجدّ وإلاّ فلتجد بدمِ

فَمِنْ شروط الهوى إنّ المحبّ يرى ... بؤس الهوى أبداً أحلى من النّعمِ

• • • • •

انا مَنْ أهوى، ومَنْ أهوى انا   نحن روحان حللنا بَدَنا
نحنُ، مُذ كنّا على عهد الهوى   تضربُ الأمثال للناس بنا
فإذا أبصرتني أبصرتَهُ   وإذا أبصرتَه أبصرتنا
أيها السائل عن قصتنا   لو ترانا لم تفرّق بيننا
روحه روحي وروحي روحه،   مَنْ رأى روحين حلّتْ بدنا؟!

• • • • •

انت بين الشّغاف والقلب تجري   مثل جري الدموع مِنْ أجفاني
وتحلُّ الضمير جوفَ فؤادي   كحلول الأرواح في الأبدان
ليس من ساكنٍ تحرّك إلاّ   انتَ حرّكته خفيَّ المكان
يا هلالاً بدا لأربع عشر   فثمان وأربعٌ واثنتان

• • • • •

حمّلتمُ القلبَ ما لا يحملُ البَدَنُ   والقلبُ يحمل مالا تحملُ البُدُنُ
يا ليتني كنتُ أدنى مَنْ يلوذ بكم   عيناً -لانظركم- او ليتني أذُنُ

• • • • •

طوبى لطرفٍ فاز منـ   ـك بنظرةٍ أو نظرتينْ
ورأى جمالك كل يو   م مرةً أو مرتينْ
يا زين كل ملاحةٍ   حوشيتَ مِنْ عَيْبٍ وشَيْنْ
انتَ المقدَّم في الجما   ل، فأين مثلك اين؟ اينْ؟

• • • • •

قلوبُ العاشقين لها عيونٌ ... ترى ما لا يراه الناظرونا
وألسنةٌ بأسرار تناجي ... تغيب عن الكرام الكاتبينا
وأجنحةٌ تطير بغير ريش ... إلى ملكوتِ ربِّ العالمينا
وترتع في رياض القدس طوراً ... وتشرب مِنْ بحار العارفينا
فأورثنا الشراب علومَ غيبٍ ... تشفُّ على علوم الأقدمينا
شواهدها عليها ناطقاتٌ ... تبطِّل كلَّ دعوى المدَّعينا
عبادٌ أخلصوا في السِّر حتّى ... دنوا منه وصاروا واصلينا

• • • • •

لا كنتُ إنْ كنتُ أدري ... كيف السَّبيل إليكا
أفنيتني عن جميعي ... فصرتُ أبكي عليكا!

• • • • •

مختارات من أخبار الحلاج *

عن إبراهيم بن فاتك قال: لما أُتي بالحسين بن منصور ليصلب رأى الخشب والمسامير فضحك كثيراً حتى دمعت عيناه ثم التفت إلى القوم فرأى الشبليّ فيه بينهم فقال له: يا أبا بكر هل معك سجادتك فقال: بلى يا شيخ. قال: افرشها لي ففرشها فصلّى الحسين بن منصور عليها ركعتين وكنت قريباً منه. فقرأ في الأولى فاتحة الكتاب وقوله تعالى: ﴿ولنبلونّكم بشيء من الخوف والجوع﴾ الآية، وقرأ في الثانية فاتحة الكتاب وقوله تعالى: ﴿كل نفس ذائقة الموت﴾ الآية، فلمّا سلّم عنها ذكر أشياء لم أحفظها وكان مما حفظته: اللهم إنك المتجلّي عن كل جهة، المتخلّي من كل جهة بحق قيامك بحقي، وبحق قيامي بحقك. وقيامي بحقك يخالف قيامك بحقي. فإنّ قيامي بحقك ناسوتيّة، وقيامك بحقي لاهوتيّة. وكما أنّ ناسوتيّتي مستهلكة في لاهوتيتك غير ممازجة إياها فلاهوتيتك مستولية على ناسوتيّتي غير مماسّة لها وبحق قِدَمك على حدثي، وحق حدثي تحت ملابس قدمك، أن ترزقني شكر هذه النعمة التي أنعمت بها عليّ، حيث غيّبت أغياري عمّا كشفتَ لي من مطالع وجهك وحرّمت على غيري ما أبحت لي من النظر في مكنونات سرّك وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصّباً لدينك وتقرّباً إليك فاغفر لهم، فإنك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت عني ما سترت عنهم لما ابتليتُ بما ابتليت، فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد ثم سكت وناجى سراً. فتقدم أبو الحارث السياف فلطمه لطمةً هشم أنفه وسال الدم على شيبه فصاح الشبليّ ومزق ثوبه وغشي على أبي الحسين الواسطي وعلى جماعة من الفقراء المشهورين. وكادت الفتنة تهيج ففعل أصحاب الحرس ما فعلوا.

(ص 11 - 12)

• • • • • •

---

* انظر: كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، وهو من أقدم الأصول الباقية في سيرته اعتنى بنشره وتصحيحه وتعليق الحواشي عليه ل. ماسنيون و ب. كراوس. ط1. منشورات الجمل. ألمانيا. 1999.

وقال إبراهيم بن فاتك: دخلت يوماً على الحلاّج في بيت له على غفلة منه فرأيته قائماً على هامة رأسه وهو يقول: يا من لازمني في خَلَدي قرباً وباعدني بُعد القدم من الحدث غيباً، تتجلى عليّ حتى ظننتك الكل، وتُسلب عنّي حتى أشهد بنفيك. فلا بُعدك يبقى، ولا قُربك ينفع، ولا حربك يغني ولا سلمك يؤمن. فلما أحسّ بي قعد مستوياً وقال: ادخل ولا عليك. فدخلت وجلست بين يديه، فإذا عيناه كشعلتي نار. ثم قال: يا بنيّ إنّ بعض الناس يشهدون عليّ بالكفر، وبعضهم يشهدون لي بالولاية. والذين يشهدون عليّ بالكفر [illegible] إلى الله من الذين يقرّون لي بالولاية. فقلت: يا شيخ ولِمَ ذلك. فقال: لأنّ الذين يشهدون لي بالولاية من حُسن ظنهم بي، والذين يشهدون عليّ بالكفر تعصّباً لدينهم، ومن تعصّب لدينه أحبّ إلى الله ممن أحسن الظن بأحدٍ. ثم قال لي: وكيف أنت يا إبراهيم حين تراني وقد صُلبتُ وقُتلت وأحرقت، وذلك أسعد يوم من أيام عمري جميعه، ثم قال لي: لا تجلس واخرج في أمان الله.

(ص 18)

• • • • • •

وعن ابن الحدّاد المصري قال: خرجت في ليلة مُقمرة إلى قبر أحمد بن حنبل رحمه الله، فرأيت هناك من بعيد رجلاً قائماً مستقبلاً القبلة. فدنوت منه من غير أن يعلم، فإذا هو الحسين بن منصور وهو يبكي ويقول: يا من أسكرني بحبه، وحيّرني في ميادين قربه، أنت المنفرد بالقدم والمتوحّد بالقيام على مقعد الصدق، قيامك بالعدل لا بالاعتدال، وبُعدك بالعزل لا بالاعتزال، وحضورك بالعلم لا بالانتقال، وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتحال، فلا شيء فوقك فيظلّك ولا شيء تحتك فيُقلّك، ولا أمامك شيء فيحدّك، ولا وراءك شيء فيدركك. أسألك بحرمة هذه التُرب المقبولة والمراتب المسؤولة، أن لا تردّني إليّ بعد ما اختطفتني منّي، ولا تُريني نفسي بعدما حجبتها عني، وأكثر أعدائي في بلادك والقائمين لقتلي من

عبادك فلمّا أحسّ بي التفت وضحك في وجهي ورجع وقال لي: يا أبا الحسن. هذا الذي أنا فيه أوّل مقام المريدين. فقلت تعجباً ما تقول يا شيخ. إن كان هذا أوّل مقام المريدين فما مقام من هو فوق ذلك؟ قال كذبتُ هو أوّل مقام المسلمين . لا بل كذبت ، هو أول مقام الكافرين. ثم زعق ثلاث زعقات ، وسقط وسال الدم من حلقه. وأشار إليّ بكفّه أن أذهب فذهبت وتركته . فلمّا أصبحت رأيته في جامع المنصور ، فأخذ بيدي ومال بي إلى زاوية وقال: بالله عليك لا تُعلم أحداً بما رأيت مني البارحة.

(ص 20 - 21)

• • • • • •

وعن أبي اسحق إبراهيم بن عبدالكريم الحلواني قال: خدمت الحلاّج عشر سنين وكنت من أقرب الناس إليه. ومن كثرة ما سمعت الناس يقعون فيه ويقولون إنه زنديق توهمتُ في نفسي فاختبرتُه. فقلت له يوماً يا شيخ أريد أن أعلم شيئاً من مذهب الباطن. فقال: باطن الباطل أو باطن الحق؟ فبقيت متفكراً فقال: أمّا باطن الحق فظاهره الشريعة، ومن يحقّق في ظاهر الشريعة ينكشف له باطنها، وباطنها المعرفة بالله. وأما باطن الباطل فباطنه أقبح من ظاهره. وظاهره أشنع من باطنه، فلا تشتغل به. يا بنيّ أذكر لك شيئاً من تحقيقي في ظاهر الشريعة. ما تمذهبتُ بمذهب واحد من الأئمة جملة ، وإنما أخذت من كل مذهب أصعبه وأشدّه وأنا الآن على ذلك. وما صلّيتُ صلاة الفرض قطّ إلا وقد اغتسلتُ أولاً ثم توضأت لها. وها أنا ابن سبعين سنة ، وفي خمسين سنة صلّيت صلاة ألفي سنة، كل صلاة قضاء لما قبلها.

(ص 22 - 23)

• • • • • •

وقال إبرهيم الحلواني: دخلت على الحلاّج بين المغرب والعشاء فوجدته يصلّي. فجلست في زاوية البيت كأنه لم يحسّ بي لاشتغاله بالصلاة. فقرأ سورة البقرة في الركعة الأولى وفي الركعة الثانية آل عمران. فلمّا سلّم سجد وتكلم بأشياء لم أسمع بمثلها. فلمّا خاض في الدعاء، رفع صوته كأنه مأخوذ عن نفسه ثم قال: يا إله الآلهة، ويا ربّ الأرباب، ويا من ﴿لا تأخذه سنة ولا نوم﴾ ردّ إليّ نفسي لئلا يفتتن بي عبادك يا هو أنا وأنا هو، لا فرق بين أنيّتي وهويتك إلاّ الحدث والقدم. ثم رفع رأسه ونظر وضحك في وجهي ضحكة ثم قال: يا أبا إسحق أما ترى أنّ ربّي ضرب قدَمه في حدثي حتى استهلك حدثي في قدمه، فلم يبق لي إلاّ صفة القديم، ونطقي في تلك الصفة. والخلق كلهم أحداث ينطقون عن حدث. ثم إذا نطقتُ عن القدم ينكرون عليّ ويشهدون بكفري ويسعون إلى قتلي. وهم بذلك معذورون، وبكلّ ما يفعلون بي مأجورون.

(ص 23 – 24)

• • • • • •

وعن علي بن مردويه قال: سمعت الحسين بن منصور قد سلّم عن الصلاة فقال: اللّهم، أنت الواحد الذي لا يتمّ به عدد ناقص، والأحد الذي لا تدركه فطنة غائص، وأنت (في السماء إله وفي الأرض إله) أسألك بنور وجهك الذي أضلت به قلوب العارفين واظلمت منه أرواح المتمردين، وأسألك بقدسك الذي تخصّصت به عن غيرك وتفرّدت به عمّن سواك أن لا تُسرحني في ميادين الحيرة وتنجيني من غمرات التفكّر، وتوحشني عن العالم، وتؤنسني بمناجاتك يا أرحم الراحمين. ثم سكت ساعةً وترنّم ورفع صوته في ذلك الترنّم وقال: يا من استهلك المحبّون فيه، واغترّ الظللون بأياديه، لا يبلغ كنه ذاتك أوهام العباد ولا يصل إلى غاية معرفتك أهل البلاد فلا فرق بيني وبينك إلاّ الإلهيّة والربوبيّة. وكانت عينه في خلال الكلام تقطر دماً. فلما التفت إليّ ضحك فقال: يا أبا

الحسن خذ من كلامي ما يبلغ إليه علمك وما أنكره علمك فاضرب بوجهي ولا تتعلّق به فتضلّ الطريق.

(ص 27)

• • • • • •

وعن أبي الحسن علي بن أحمد بن مردويه قال: رأيتُ الحلاّج في سوق القطيعة ببغداد باكياً ي[illegible]ها الناس أغيثوني عن الله ثلاث مرّات، فإنه اختطفني منّي وليس ي[illegible]ي، ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة، وأخاف الهجران فأكون غائباً محروماً، والويل لمن يغيب بعد الحضور، ويهجر بعد الوصل. فبكى الناس لبكائه حتى بلغ مسجد عتّاب فوقف على بابه . وأخذ في كلام فهم الناس بعضه وأشكل عليهم بعضه. فكان ممّا فهمه الناس انه قال: أيها الناس، إنه يحدّث الخلق تلطفاً فيتجلّى لهم ثم يستتر عنهم تربيةً لهم فلولا تجلّيه لكفروا جملةً، ولولا ستره لفُتنوا جميعاً فلا يديم عليهم إحدى الحالتين لكني ليس يستتر عني لحظةً فأستريح حتى استهلكت ناسوتيتي في لاهوتيّته وتلاشى جسمي في أنوار ذاته، فلا عين لي ولا أثر، ولا وجه ولا خبر. وكان مما أشكل على الناس معنى أنه قال: اعلموا أن الهياكل قائمة بياهو، والأجسام متحرّكة بياسينه. والهو والسين طريقان إلى معرفة النقطة الأصلية، ثم أنشأ يقول:

عقدُ النبوّةِ مِصباحٌ من النورِ — مُعلّقٌ الوحي في مِشْكاةِ تأمورِ

بالله يَنْفخُ نَفْخ الرُوحِ في خَلَدي — لِخاطري نَفْخَ إسرافيلَ في الصورِ

إذا تجلّى بطوري أن يكلّمني — رأيتُ في غَيبتي موسى على الطُورِ

(ص 28-29)

• • • • • •

وقال عبدالكريم بن عبدالواحد الزعفراني: دخلت على الحلاج وهو في مسجد وحوله جماعة وهو يتكلم ، فأوّل ما اتصل بي من كلامه أنه قال: لو ألقي مما في قلبي ذرّة على جبال الأرض لذابت، وإني لو كنت يوم القيامة في النار لأحرقت النار، ولو دخلت الجنّة لانهدم بنيانها، ثم أنشأ يقول:

عجبتُ لِكلّي كيف يحملهُ بعضي ... ومن ثقل بعضي ليس تحملني ارضي

لئن كان لي في بسطٍ من الأرض مضجعٌ ... فقلـ[illegible]ـسطٍ من الخلق في قبض

(ص 30 [illegible])

• • • • • •

وقال أحمد بن أبي الفتح بن عاصم البيضاوي: سمعت الحلاّج يملي على بعض تلامذته: إنّ اللّه (تبارك وتعالى له الحمد) ذات واحد قائم بنفسه، منفرد عن غيره بقدمه، متوحد عمن سواه بربوبيته، لا يمازجه شيء، ولا يخالطه غيرٌ، ولا يحويه مكان، ولا يدركه زمان، ولا تقدّره فكرة، ولا تصوّره خطرة، ولا تدركه نظرة، ولا تعتريه فترة، ثم طلب وقته وأنشأ يقول:

جنوني* لك تقديسُ ... وظني فيك تهويسُ

وقد حيرني حبٌّ ... وطرْفُ فيه تقويسُ

وقد دلّ دليلُ الحبّ ... ـب أنّ القربَ تلبيسُ

ثم قال: يا ولدي، صُنْ قلبك عن فكره، ولسانك عن ذكره، واستعملهما بإدامة شكره. فإنّ الفكرة في ذاته والخطرة في صفاته والنطق في إثباته من الذنب العظيم والتكّبر الكبير.

(ص 32)

• • • • • •

---

* وردت كلمة [جنوني] في الديوان منشورات الجمل [جحوني]، انظر ص: 47 .

وعن أبي نصر أحمد بن سعيد الاسبيجاني يقول: سمعت الحلاّج يقول: ألزم الكل الحدث لأن القدم له. فالذي بالجسم ظهوره فالعرض يلزمه. والذي بالإرادة اجتماعه فقواها تمسكه، والذي يؤلفه وقت يفرّقه وقت. والذي يقيمه غيره فالضرورة تمسّه، والذي الوهم يظفر به فالتصوير يرتقي إليه. ومن آواه محلّ أدركه أين. ومن كان له جنس طالبه كيف. إنه تعالى لا يظلّه فوق، ولا يُقلّه تحت، ولا يقابله حدّ ولا يزاحمه عند ولا يأخذه خلف، ولا يحدّه أمام. ولا يظهره قبل، ولا يُفنيه بعد ولا يجمعه كلّ ولا يوجده كان، ولا يُفقده ليس. وصفه لا صفة له. وفعلهُ لا علّة له، وكونُه لا أمد له. تنزّه عن أحوال خلقه. ليس له من خلقه مزاج. ولا في فعله علاج، باينهم بقدمه كما باينوه بحدوثهم. إن قلت متى فقد سبق الوقت كونُه، وإن قلت هو فالهاء والواو خلقه، إن قلت أين فقد تقدم المكان وجودُه، فالحروف آياته، ووجوده إثباته، ومعرفته توحيده، وتوحيده تمييزه من خلقه. ما تصوّر في الأوهام فهو بخلافه، كيف يحلّ به ما منه بدأ، أو يعود إليه ما هو أنشأ. لا تماثله العيون، ولا تقابله الظنون. قربه كرامته، وبعده إهانته، علوّه من غير توقّل، ومجيئه من غير تنقل. ﴿ هو الأول والآخر والظاهر والباطن ﴾ ، القريب والبعيد ﴿ ليس كمثله شيء وهو السميع العليم ﴾.

(ص 33-34)

• • • • • •

عن يونس بن الخضر الحلواني قال: سمعت الحلاّج يقول: دعوى العلم جهلٌ، توالي الخدمة سقوط الحرمة الاحتراز من حربه جنون، الاغترار بصلحه حماقة. النطق في صفاته هَوَس. السكوت عن إثباته خرس. طلب القرب منه جسارة، والرضى ببعده من دنائة الهمّة.

(ص 35)

• • • • • •

عن موسى بن أبي ذرّ البيضاويّ قال: كنت أمشي خلف الحلاج في سكك البيضاء فوقع ظلّ شخص من بعض السطوح عليه فرفع الحلاج رأسه ، فوقع بصره على امرأة حسناء فالتفت إليّ وقال: سترى وبال هذا عليّ ولو بعد حين. فلمّا كان يوم صلبه كنتُ بين القوم أبكي فوقع بصره عليّ من رأس الخشبة فقال: يا موسى. مَن رفع رأسه كما رأيتَ وأشرف إلى ما لا يحلّ له أشرف على الخلق هكذا، وأشار إلى الخشبة.

(ص 36)

• • • • • •

وعن أبي بكر الشبلي قال: قصدتُ الحلاج وقد قُطعت يداه ورجلاه وصلب على جذع فقلت له: ما التصوف. فقال: أهون مرقة منه ما ترى. فقلت له: ما أعلاه. فقال: ليس لك إليه سبيل، ولكن سترى غداً، فإنّ في الغيب ما شهدته وغاب عنك فلمّا كان وقت العشاء جاء الإذن من الخليفة أن تضرب رقبته. فقال الحرس: قد أمسينا. نؤخر إلى الغد فلمّا كان الغد أنزل من الجذع وقُدّم لتُضرب عنقه ، فقال بأعلى صوته: حسب الواجد إفراد الواحد له، ثم قرأ ﴿ يستعجل بها الذين لا يؤمنون بها والذين آمنوا مشفقون منها ويعلمون أنها الحق ﴾ الآية. وقيل هذا آخر شيء سُمع منه. ثم ضربت عنقه ولفّ في بارية وصُبّ عليه النفط وأحرق وحمل رماده على رأس منارة لتنسفه الريح.

(ص 38)

• • • • • •

قال أحمد بن فاتك: لما قُطعت يدا الحلاّج ورجلاه قال: إلهي أصبحت في دار الرغائب، أنظر إلى العجائب، إلهي إنك تتودّد إلى مَنْ يؤذيك، فكيف لا تتودّد إلى من يُؤذى فيك.

(ص 44)

• • • • • •

عن أبي يعقوب النهرجوري قال: دخل الحلاّج مكة أول دخلة، وجلس في صحن المسجد سنة لم يبرح من موضعه إلا للطهارة والطواف، ولم يحترز من الشمس ولا من المطر. وكان يُحمل إليه في كل عشية كوز ماء وقرص من أقراص مكة، وكان عند الصباح يُرى القرص على رأس الكوز وقد عضّ منه ثلاث عضّات أو اربعاً فيحمل من عنده

(ص 44-45)

••••••

وقال أحمد بن فا[illegible] بنهاوند مع الحلاّج وكان يوم النيروز فسمعنا صوت البوق فقال الحلاج: اي شيء هذا. فقلت: يوم النيروز. فتأوه وقال: متى نُنَوْرَز. فقلت: متى تعني قال: يوم أُصلب.فلمّا كان يوم صلبه بعد ثلاث عشر سنة نظر إليّ من رأس الجذع وقال: يا أحمد نُورزنا فقلت: أيها الشيخ. هل أُتحِفتَ. قال: بلى. أُتحِفتُ بالكشف واليقين، وأنا مما أُتحفت به خجلٌ غير اني تعجّلتُ الفرح.

(ص 45-46)

••••••

وعن أحمد بن كوكب بن عمر الواسطي قال: صحبت الحلاج سبع سنين فما رأيته ذاق من الأدم سوى الملح والخلّ، ولم يكن عليه غير مرقّعة واحدة وكان على رأسه برنس. وكلما فتح عليه بإزار قبله وآثر به ولم ينم الليل أصلاً إلاّ سويعةً من النهار.

(ص 46-47)

••••••

عن خوراوزاد بن فيروز البيضاوي وكان من أخصّ الجيران وأقربهم الى الحلاج أنه قال: كان الحلاج ينوي في أول رمضان وينفطر يوم العيد وكان يختم القرآن كل ليلة في ركعتين وكل يوم في مائتي ركعة، وكان يلبس السواد يوم العيد ويقول: هذا لباس من يُردّ عليه عمله.

(ص 47)

••••••

وقال احمد بن فاتك قـال الحلاج: من ظـنّ أنّ الإلهيّـة تمتزج بالبشريّة أو البشريّة تمتزج بالإلهيّة فقد كفر. فإنّ الله تعالى تفرّد بذاته وصفاته عن ذوات الخلق وصفاتهم، فلا يشبههم بوجه من الوجوه، ولا يشبهونه بشيء من الأشياء، وكيـف يُتصوّر الشبه بين القديم والمحدث، ومن زعم أن البارئ في مكان أو على مكان أو متّصل بمكان أو يُتصوّر على الضمير أو يتخايل في الأوهام أو يدخل تحت الصفة والنعت فقد أشرك.

(ص 48)

• • • • • •

عن عثمان بن معاوية أنّ الحلاج قال: من لاحظ الأزليّة والأبديّـة وغمـض عينيه عمّا بينهما فقد أثبت التوحيد ومن غمض عينيه عن الأزلية والأبديّة ولاحظ ما بينهما فقد أتى بالعبادة ومن أعرض عن البين والطرفـين فقـد تمسّـك بعـروة الحقيقة.

(ص 51)

• • • • • •

يروى عن مسعود بن الحارث الواسطي أنه قال: سمعت الحسـين بن منصـور الحلاج يقول لإبراهيم بن فاتك وأنا أسمع وكنت متروعاً يا إبراهيم إن الله تعـالى لا تحيط به القلوب، ولا تدركه الأبصار، ولا تمسّـه الأمـاكن، ولا تحويـه الجـهات، ولا يتصوّر في الأوهـام ولا يتخـايل للفكـر، ولا يدخـل تحـت كيـف، ولا يُنعـت بالشرح والوصف، ولا تتحرّك ولا تسكن ولا تتنفّس إلاّ وهو معك فانظر كيـف تعيش. وهذا لسـان العوامّ وأما لسـان الخواصّ فلا نطق لـه. والحقّ حـق والعبـد باطل، وإذا اجتمع الحق والباطل فيضرب ﴿ الحقّ على الباطل فيدمغه فإذا هو زاهق ولكم الويل مما تصفون ﴾ .

(ص 56-57)

• • • • • •

وقال أحمد بن القاسم الزاهد: سمعت الحلاج في سوق بغداد يصيح: يا أهل الإسلام أغيثوني. فليس يتركني ونفسي فآنس بها، وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها، وهذا دلال لا أطيقه، ثم أنشأ يقول:

حَوَيتَ بكلّي كلَّ كلك يا قُدسي ... تكاشُفني حتّى كأنك في نفسي

أقلّب قلبي في سواك فلا أرى ... سوى وحشتي منه وأنت به أنسي

فها أنا في حبس الحياة مُمَنَّعٌ ... عن الأنس فاقبضني إليك من الحبس

(ص 57-58)

• • • • • •

وقال أبو القاسم عبدالله بن جعفر المحبّ، لما دخل الحلاج بغداد واجتمع حوله أهلها، حضر بعض الشيوخ عند بعض رؤساء بغداد يقال له أبو طاهر الساوي، وكان محبّاً للفقراء، فسأله الشيخ أن يعمل دعوة ويحضر فيها الحلاج. فأجابه إلى ذلك وجمع المشايخ في داره وحضر الحلاج، فقالوا للقوّال قل ما يختار الشيخ، يعني به الحلاج، فقال الحلاج: إنما يوقظ النائم وقوّال الفقراء ليس بنائم. فقال القوّال وطلب وقت القوم. ووثب الحلاج وسطهم وتواجد تواجداً تلألأت منه أنوار الحقيقة وأنشد:

ثلاثة أحرفٍ لا عُجمَ فيها ... ومعجومان وانقطع الكلامُ

فمعجومٌ يُشاكل واجديه ... ومتروكٌ يصدّقُه الأنامُ

وباقي الحرف مرموزٌ مُعمّى ... فلا سفرٌ هناك ولا مُقامُ

(ص 58-59)

• • • • • •

وقال جندب بن زادان الواسطيّ، وكان من تلامذة الحلاج: دخل عليّ في نصف الليل ببغداد بهرام بن مرزبان المجوسيّ وكان مكثراً ومعه كيس فيه ألفا دينار وقال

لي: تذهب معي إلى الحلاج فلعلّه يحتشمك فتعطيه هذا الكيس. فذهبتُ معه ودخلنا عليه وكان قاعداً على سجادته يقرأ القرآن ظاهراً. فأجلسنا وقال: ما الحاجة في هذا الوقت. فتكلمت في ذلك فأبى أن يقبل. فألححت عليه وكان يُحبّني فقبل. وقال لي: لا تخرج. فوقفت وخرج المجوسيّ. فلمّا ذهب المجوسيّ قام الحلاج وخرجت معه حتى دخل جامع المنصور ومعه الكيس والفقراء نيام فأيقظهم وفرّق الدنانير عليهم بعد أن يفضّهم حتى لم يبق في الكيس شيء، فقلت: يا شيخ، هلاّ صبرت إلى الغد فقال: الفقير إذا بات في عقارب نصيبين خير له من أن يبيت مع المعلوم.

(ص 64)

• • • • • •

وقال أبو نصر بن القاسم البيضاويّ: رأيت رقعة بخط الحلاج عند بعض تلامذته: أما بعد فإني أحمد إليك الله الذي لا إله إلاّ هو، الخارج من حدود الأوهام وتصاوير الظنون وتخييل الفِكَر وتحديد الضمير. الذي ﴿ ليس كمثله شيء وهو السميع البصير ﴾ ، واعلم أنّ المرء قائم على بساط الشريعة ما لم يصل إلى مواقف التوحيد فإذا وصل إليها سقطت من عينه الشريعة ، واشتغل باللوائح الطالعة من معدن الصدق. فإذا ترادفت عليه اللوائح، وتتابعت عليه الطوالع، صار التوحيد عنده زندقةً، والشريعة عنده هوساً فبقي بلا عين ولا أثر. إن استعمل الشريعة استعملها رسماً وإن نطق بالتوحيد نطق به غلبةً وقهراً.

(ص 72)

• • • • • •

وعن عبد الودود بن سعيد بن عبد الغنيّ الزاهد قال: رأيت الحلاج دخل جامع المنصور وقال: أيها الناس اسمعوا مني واحدة. فاجتمع عليه خلق كبير، فمنهم محبّ ومنهم منكر. فقال: اعلموا أن الله تعالى أباح لكم دمي فاقتلوني. فبكى بعض القوم. فتقدمت من بين الجماعة وقلت: يا شيخ كيف نقتل رجلاً يصلي

ويصوم ويقرأ القرآن. فقلت: يا شيخ ، المعنى الذي بـه تُحقـن الدمـاء خـارج عـن الصلاة والصوم وقراءة القرآن ، فاقتلوني تزجروا وأستريح. فبكى القوم وذهب فتبعته إلى داره فقلت: يا شيخ ما معنى هذا. قال ليس في الدنيا للمسلمين شغل أهمّ من قتلي فقلت له: كيف الطريق إلى الله تعالى. قال: الطريق بين اثنين وليس مع الله أحد فقلت: بيّن. قال: من لم يقف على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا ثم قال:

أأنـت أم انـا [illegible] إلهـين   حَاشاكَ حاشـاكَ مـن إثبـات إثنـينِ

هُويـةً لـك [illegible] ابـداً   كلِّي على الكـلِّ تلبيـسٌ بوجهـينِ

فأين ذاتُك عـني حيثُ كنت ارى   فقـد تبـين ذاتـي حيـثُ لا ايـنِ

وايـن وجهك مقصـودٌ بنـاظرتي   في باطن القلب أم في ناظرِ العـينِ

بيـني وبينـكَ إنّـيٌ يزاحمُـني   فـارفع بـإنّيكَ إنّـيَ مـن البـينِ

فقلت له: هل لك أن تشرح هذه الأبيات. قال: لا يسلّم لأحد معناها إلاّ لرسول الله (صلى الله عليه وسلم) ، استحقاقاً ولي تبعاً.

(ص 74-75)

• • • • • •

وعن الحسين بن حمدان قال: سمعت الحسين يقول في سوق بغداد:

الا أبلـغ لحبّـائي بـأنّي   ركبتُ البحر وانكسر السفينة

ففي دين الصليب يكون موتي   ولا البطحا أريدُ ولا المدينـة*

---

* ورد البيتان في ديوان الحلاج ص 69 على النحو التالي :

الا أبلـغ لحبّـائي بـأنّي   ركبتُ البحر وانكسر السفينة

على دين الصليب يكون موتي   ولا البطحا أريدُ ولا المدينـة

فتبعته، فلمّا دخل داره كبّر يصلّي فقرأ الفاتحة والشعراء إلى سورة الروم، فلمّا بلغ إلى قوله تعالى: ﴿ وقال الذين أوتوا العلم والإيمان ﴾ الآية. كرّرها وبكى. فلمّا سلم قلت: يا شيخ تكلّمت في السوق بكلمة من الكفر ثم أنمت القيامة ههنا في الصلاة، فما قصدك قال: أن تُقتل هذه الملعونة، وأشار إلى نفسه. فقلت: يجوز إغراء الناس على الباطل قال: لا ولكنّي أغريهم على الحق، لأن عندي قتل هذه من الواجبات، وهم إذا تعصّبوا لدينهم يؤ...

(ص 80-81)

• • • • • •

وقال أحمد بن يونس: كنّا في ضيافة ببغداد فأطال الجنيد اللسان في الحلاج ونسبه إلى السحر والشعبذة والنيرنج، وكان مجلساً خاصاً غاصاً بالمشايخ، فلم يتكلّم أحد احتراماً للجنيد فقال ابن خفيف: يا شيخ لا تطوّل، ليس إجابة الدعاء والإخبار عن الأسرار من النيرنجات والشعبذة والسحر. فاتّفق القوم على تصديق ابن خفيف. فلمّا خرجنا أخبرت الحلاج بذلك فضحك وقال: أما محمد بن خفيف فقد تعصّب لله وسيؤجر على ذلك وأما أبو القاسم الجنيد فقد قال: إنه كذب ولكن قل له: ﴿ سيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون ﴾ .

(ص 90)

• • • • • •

وقال أحمد بن فاتك: قلت للحلاج: أوصني. قال: هي نفسك إن لم تشغلها شغلتك.

(ص 94)

• • • • • •

وعن إبراهيم بن شيبان قال: دخلت مكّة مع أبي عبدالله المغربي فأُخبرنا أنّ
ههنا الحلاج مقيم بجبل أبي قبيس. فصعدناه وقت الهاجرة، فإذا به جالس على
صخرة والعرق يسيل منه وقد ابتلّت الصخرة من عرقه. فلمّا رآه أبو عبدالله رجع

وأشار إلينا أن نرجع فرجعنا. ثم قال أبو عبدالله: يا إبراهيم، إن عشت ترى ما يلقى هذا، سوف يبتليه الله ببليّة لا يطيقها أحد من خلقه يتصبّر مع الله

(ص 100)

••••••

قال إبراهيم بن شيبان: إياكم والدعوى ومن أراد أن ينظر إلى ثمرات الدعوى فلينظر إلى الحلاج وما جرى عليه.

(ص 101)

••••••

عن إبراهيم بن شيبان قال: دخلت على ابن سُريج يوم قتل الحلاج فقلت: يا أبا العبّاس ما تقول في فتوى هؤلاء في قتل هذا الرجل. قال: لعلّهم نسوا قول الله تعالى: ﴿ أَتَقْتُلُونَ رَجُلاً أَن يَقُولَ رَبِّيَ اللَّهُ ﴾ .

(ص 102)

••••••

وقال الواسطي: قلت لابن سُريج: ما تقول في الحلاج؟ قال: أما أنا أراه حافظاً للقرآن علاًم به، ماهراً في الفقه، عالماً بالحديث والأخبار والسنن، صائماً الدهر، قائماً الليل، يعظ ويبكي ويتكلم بكلام لا أفهمه فلا أحكم بكفره.

(ص 102-103)

••••••

يُروى أن الشبليّ دخل يوماً على الحلاج فقال له: يا شيخ، كيف الطريق إلى الله تعالى. فقال: خطوتين وقد وصلت: اضرب بالدنيا وجه عُشّاقها وسلّم الآخرة إلى أربابها.

(ص 103)

••••••

مختارات من كتاب الطواسين[*]

طس السراج

قال الحسين بن منصور الحلاج :

1- سراج من نور الغيب بدا وعاد وجاوز السُرج وساد قمر تجلّى من بين الأقمار. كوكب برجه في فلك الأسرار، سمّاه الحق (أميًا) لجمع همّته، وحرميّاً لعظم نعمته، ومكيًا لتمكينه عند قربته.

2- شرح صدره، ورفع قدره، وأوجب أمره، وأظهر بدره، طلع بدره من غمامة اليمامة، وأشرقت شمسه من ناحية تهامة، وأضاء سراجه من معدن الكرامة.

3- ما أخبر إلا عن بصيرته، وما أمر بسنته إلا عن حسن سيرته، حضر فأحضر، وأبصر فأخبر، وأنذر فحذّر.

4- ما أبصره أحد على التحقيق، سوى الصدّيق، لأنه وافقه، ثم رافقه، لئلا يبقى بينهما فريق.

5- ما عرفه عارف إلا جهل وصفه: ﴿ الذين آتيناهم الكتاب يعرفونه كما يعرفون أبناءهم وإن فريقاً منهم ليكتمون الحق وهم يعلمون ﴾.

6- أنوار النبوة من نوره برزت، وأنواره من نوره ظهرت، وليس في الأنوار نور أنور وأظهر وأقدم في القدم، سوى نور صاحب الحرم.

---

[*] انظر : كتاب الطواسين ، الحسين بن منصور الحلاج ، حققه وصحّحه بولس نويًا اليسوعي، طبعة خاصة ، مكتبة ابن سينا ، باريس، شباط 1986 . (ظهرت الطبعة الأولى عن : جامعة القديس يوسف في بيروت ، عام 1972) .

7- همّته سبقت الهمم، ووجوده سبق العدم، واسمه سبق القلم، لأنه كان قبل الأمم والشيم ما كان في الآفاق، ووراء الآفاق، ودون الآفاق. أظرف وأشرف وأعرف وأنصف وأراف وأخوف وأعطف من صاحب هذه القصة، وهو سيّد أهل البريّة، الذي اسمه أحمد، ونعته أوحد، وأمره أوكد، وذاته أجود وصفاته [illegible] وهمّته أفرد.

8- يا عجباً ما أظهره [illegible] وأطهره وأكبره وأشهره وأنوره وأقدره وأصبره. [illegible] كان مشهوراً [illegible]دث والكوائن والأكوان، ولم يزل كان مذكوراً قبل القَبْل، وبعد البعد، [illegible]جوهر والألوان. جوهره صفويّ، كلامه نبويّ، علمه عُلويّ، [illegible]ته عربيّ، قبلته لا مشرقي ولا مغربي. حسبه أبويّ، رفيقه ربويّ صاحبه أموي.

9- بإرشاده أبصرت العيون، وبه عرفت السرائر والضمائر. والحق أنطقه والدليل أصدقه. والحق أطلقه. هو الدليل، وهو المدلول، هو الذي جلا الصدأ عن الصدر المعلول. هو الذي أتى بكلام قديم، لا محدث ولا مقول ولا مفعول، بالحق موصول غير مفصول، الخارج عن المعقول. هو الذي أخبر عن النهاية والنهايات ونهاية النهاية.

10- رفع الغمام، وأشار إلى البيت الحرام. هو التمام هو الهمام هو الذي أمر بكسر الأصنام، هو الذي كشف الغمام، هو الذي أرسل إلى الأنام، هو الذي ميّز بين الإكرام، والإحرام.

11- فوقه غمامة برقت، وتحته برقة لمعت وشرقت، وأمطرت وأثمرت. العلوم كلها قطرة من بحره، الحِكَم كلها غرفة من نهره، الأزمان كلها ساعة من دهره.

12- الحق به، وبه الحقيقة، والصدق به، والرفق به، والفتق به، والرتق به. هو الأول في الوصلة، والآخر في النبوة، والظاهر بالمعرفة، والباطن بالحقيقة.

13- ما وصل إلى علمه عالم، ولا اطّلع على فهمه حاكم.

14- الحق ما أسلمه إلى خلقه لأنه هو، وإنّي هو، وهو هو.

15- ما خرج خلوج من ميم محمد وما دخل في حاله أحد حله وميم ثانية، والـدال وميم أوله داله دواؤه ، ميمه محله حاؤه حاله ميم ثانية مقاله

16- اظهر إعلانه، أبرز برهانه، انزل فرقانه، أنطق لســانه، أشـرق جنانـه، أعجـز اقرانه، أثبت بُنيانه، رفع شانه

17- إن هربت من ميادينه، فأين السـبيل بلا دل[illegible] العليل، وحكم الحكماء عند حكمته ككثيب مهيل !

طس الفهم

قال الحسين بن منصور الحلاج :

1- أفهام الخلائق لا تتعلق بالحقيقة، والحقيقة لا تليق بالخليقة، الخواطر علائق وعلائق الخلائق لا تصل إلى الحقائق، الإدراك إلى علم الحقيقة صعب، فكيف إلى حقيقة الحقيقة؟ وحق الحق وراء الحقيقة، والحقيقة دون الحق.

2- الفراش يطير حول المصباح إلى الصباح، ويعود إلى الأشكال فيخبرهم عن الحال بألطف المقال ثم يمرح بالدلال طمعاً في الوصول إلى الكمال.

3- ضوء المصباح علم الحقيقة، وحرارته حقيقة الحقيقة،والوصول إليه حق الحقيقة.

4- لم يرض بضوئه وحرارته، فيلقي جُملته فيه، والأشكال ينتظرون قدومه ليخبرهم عن النظر حين لم يرض بالخبر، فحينئذ يصير متلاشياً متصاغراً متطائراً، فيبقى بلا رسم وجسم واسم ووسم، فبأي معنى يعود إلى الأشكال وبأي حال بعد ما صار؟ من وصل وصار إلى النظر، استغنى عن الخبر، ومن وصل إلى المنظور استغنى عن النظر.

5- لا تصحّ هذه المعاني للمتواني ولا الفاني ولا الجاني ولا لمن يطلب الأماني، كأني كأني، أو كأني هو، أو هو أنّي: لا يروعني إن كنتُ أنّي

6- يا أيها الظانّ لا تحسب أنـي أنـا الآن، او يكون، او كـان. كـأني هـذا الجلـد العارف او هذا حالي، لا بأس إن كنت اناه ولكن لا أناه.

7- إن كنت تفهم فافهم، ما صحت هذه المعاني لاحد سوى احمد ﴿ مَا كَانَ مُحَمَّدٌ أَبَا أَحَدٍ ﴾، حين جاوز الكونين، وغاب عن الثقلين، وغمض العين عن الأين، حتى لم يبق له رين ولا مين.

8- ﴿ فكان قاب قوسين ﴾ : حين وصل إلى منازة علم الحقيقة، أخبر عن السواد وحين وصل إلى حقيقة الحقيقة، أخبر عن الفؤاد وحين وصل إلى حق الحقيقة، ترك المراد واستسلم للجواد وحين وصل إلى الحق عاد فقال: (سجد لك سوادي وآمن بك فؤادي)، وحين وصل إلى الغايات قال (لا أحصي ثناء عليك)، وحين وصل إلى حقيقة الحقيقة قال: (أنت كما أثنيت على نفسك) جحد الهوى فلحق المنى: ﴿ ما كذب الفؤاد ما رأى ﴾ ﴿ عند سدرة المنتهى ﴾ ما التفت يميناً إلى الحقيقة، ولا شمالاً إلى حقيقة الحقيقة ﴿ ما زاغ البصر وما طغى ﴾.

قال الحسين بن منصور الحلاج :

1- الحقيقة دقيقة، طرقها مضيقة، فيها نيران شهيقة، ودونها مفازة عميقة. الغريب [illegible] يخبر عن قطع مقامات الأربعين مثل مقام الأدب والرهب والسبب [illegible] والعجب [illegible] ب والطرب والشره والنزه والصفاء والصدق [illegible] والعتق و[illegible] التريح والتمني والشهود والوجود والعدّ والكد [illegible] والرد والامتداد و[illegible] والانفراد والانقياد والمراد والشهود والحضور [illegible] والمباطة والافتقاد والاصطلاد والتدبر والتحير والتفكر والتبصر والتصبر والتعبر والرفض والنفض والتيقظ والرعاية والهداية والبداية: فهذه مقامات أهل الصفاء والصفوية.

2- ولكل مقام علم مفهوم وغير مفهوم.

3- ثم دخل المفازة وحازها ثم جازها بالأهل والمهل، من الجبل والسهل.

4- ﴿ فلما قضى موسى الأجل ﴾ ترك الأهل حين صار للحقيقة أهلاً، ومع ذلك كله رضي بالخبر دون النظر ليكون فرقاً بينه وبين خير البشر فقال: ﴿ لعلي آتيكم منها بخبر ﴾.

5- فإذا رضي المقتدي بالخبر ، فكيف يكون المقتدي على الأثر؟

6- (من الشجرة) (من جانب الطور) : ما سمع من الشجرة، ما سمع من بزرة.

7- ومثلي مثل تلك الشجرة فهذا كلامه.

8- فالحقيقة حقيقة، والخليقة خليقة: دع الخليقة، لتكون أنت هو، وهو أنت، من حيث الحقيقة.

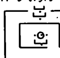
9- لأني واصف، والوصف وصف الواصف بالحقيقة، فكيف الواصف؟

10- فقال له الحق: (أنت تهدي إلى الدليل، لا إلى المدلول، وأنا دليل الدليل).

طس الدائرة

قل الحسين بن منصور الحلاج :

1- هذه صورة الحقيقة وطلابها وأبوابها وأسبابها:



[بله] : البراني ما وصل إليها، والثاني وصل [illegible] طريقتها والثالث ضل في مفاوز حقيقة الحقيقة.

2- وجهلتها من يدخل الدائرة، والطريق مسدود والطالب مردود؟ فالنقط الفوقاني همّته، والنقط التحتاني رجوعه إلى أصله، والنقط الوسطاني تحيّره.

3- والدائرة ما لها باب، والنقطة التي في وسط الدائرة هي معنى الحقيقة.

4- ومعنى الحقيقة شيء لا تغيب عنه الظواهر والبواطن ولا تقبل الأشكال.

5- فإن أردت فهم ما أشرت إليه، ﴿ فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك ﴾ ، لأن الحي لا يطير.

6- الغيرة أحضرتْها بعد الغيبة، والهيبة منعتْها، والحيرة سلبتْها.

7- هذه معاني الحقيقة، وأدق من ذلك دايرة المعادن وسائرة القواطن، وأدق من ذلك فهم الفهم بإخفاء الوهم.

8- 11 هذا من حول الدائرة ينطق لا من وراء الدائرة.

وأما علم علم الحقيقة، فإنه حرمي، والدائرة حرمه.

فلذلك سُمي النبي صلعم (حرميّاً). ما خرج من دائرة الحرم سواه . لأنه من فزع أوّاه، تأوّه حين رأى بيناً في دائرة الحرم وهو وراءه. فقال: آه

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- ابن الأثير، عز الدين أبوالحسن علي بن أبي الكرم (ت630هـ)، الكامل في التاريخ، دار صادر ودار بيروت، بيروت، 1966.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر (ت255هـ)، البيان والتبيين تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت.
- الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الجيل. بيروت. 1996.
- الجرجاني، عبد القاهر (ت471هـ)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصلـه: محمد عبده و محمد محمود الشنقيطي، صحح طبعه وعلق حواشيه: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان (ت392هـ)، الخصائص. تحقيق: محمد علي النجار. ط4. دار الشؤون الثقافية، بغداد 1990.
- ابن الجوزي، جمال الدين أبوالفرج عبد الرحمن بن علي (ت597هـ)، المنتظم في تواريخ الملوك والأمم ط1، تحقيق: سهيل زكار، دار الفكر،بيروت، 1995.
- ابن حجر العسقلاني، الحافظ شهاب الدين أحمد بن علي(ت852هـ)،لسان الميزان،ط1، تحقيق: عادل أحمد عبد الموجود وعلي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، 1996.
- الحلاج، أبو المغيث الحسين بن منصور (ت309هـ)، شرح ديوان الحلاج، تحقيق: كامل مصطفى الشيبي، مكتبة النهضة، بيروت- بغداد 1973.
- الحلاج، الديوان يليه كتاب الطواسين ط1، تحقيق: كامل الشيبي، منشورات الجمل، ألمانيا 1997.
- الحلاج، الطواسين طبعة خاصة، مكتبة ابن سينا، باريس، شباط، 1988.
- الحلاج، الطواسين- المناجيات، منشورات الأمد بغداد 1991.
- الحلاج ، كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج ، ط1، اعتنى بنشره وتصحيحه لماسينيون و بـ.ه كراوس ، منشورات الجمل ، ألمانيا ، 1999 .
- الخطيب البغدادي، أبو بكر أحمد بن علي (ت463هـ). تاريخ بغداد أو مدينة السلام، ط1، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.
- الخطيب التبريزي، أبو زكريا يحيى بن علي بن محمد الشيباني (ت502هـ)، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مطبعة المدني، القاهرة، 1969.
- ابن خلكان أبو العباس شمس الدين بن محمد بن أبي بكر (ت681هـ)، وفيات

الأعيان، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت.
- الديّار بكري حسين بن محمد بن الحسن (ت 966هـ)، تاريخ الخميس في أحوال أنفس نفيس، دار صادر، بيروت.
- الديلمي، أبو الحسن علي بن محمد عطف. الألف المألوف على اللام المعطوف، تحقيق ج.ك فادية، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي، مصر، 1962.
- الذهبي الحافظ شمس الدين محمد بن أحمد بن عثمان (ت748هـ)، العبر في خبر من غبر، ط1، تحقيق: أبو هاجر محمد السعيد بن بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985.
- الذهبي، تاريخ الإسلام، ط1، تحقيق: عمر عبدالسلام تدمري، دار الكتاب العربي، 1992.
- الذهبي، ميزان الاعتدال في نقد الرجال، تحقيق: علي محمد البجاوي، دار المعرفة، بيروت.
- السلمي، أبو عبد الرحمن(ت412هـ)، طبقات الصوفية، ط2، تحقيق: نور الدين شريبة، دار الكتاب النفيس، حلب، 1986.
- السيوطي، جلال الدين (ت 911هـ)، المزهر في علوم اللغة العربية وأنواعها، تحقيق محمد جاد المولى ورفاقه، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 1987.
- الشعراني، أبو المواهب عبد الوهاب بن أحمد بن علي الأنصاري(ت 973هـ)، الطبقات الكبرى، ط1، ضبطه وصححه: خليل المنصور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997.

ابن العبري، غريغوريوس أبو الفرج بن أهرون الملطي (ت685هـ)، تاريخ مختصر الدول، دار المسيرة، بيروت.

ابن عربي، محمد بن علي بن محمد بن أحمد بن عبد الله محي الدين (638هـ)، لوازم الحب الإلهي، ط1، تحقيق: موفق فوزي الجبر، دار معد ودار النمير، دمشق، 1998.

عريب القرطبي، عريب بن سعد صلة تاريخ الطبري، مطبعة بريل، ليدن، 1897.

ابن العماد الحنبلي، شهاب الدين أبو الفلاح عبد الحي أحمد بن محمد (1089هـ)، شذرات الذهب في أخبار من ذهب، ط1، 10م، تحقيق: مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.

القاضي التنوخي، أبو يعلى عبد الباقي عبد الله بن الحسن (ت384هـ)، القوافي، ط2، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، مصر، 1978.

القشيري، عبد الكريم بن هوازن (ت465هـ)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، مطبعة محمد علي صبيح وأولاده

- ابن كثير، أبو الفداء الحافظ الدمشقي (ت774هـ). البداية والنهاية. ط3. تحقيق: أحمد أبو ملحم وعلي نجيب عطوي وفؤاد السيد ومهدي ناصر الدين وعلي عبد الساتر. دار الكتب العلمية.بيروت. 1987.
- المرزوقي أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت421هـ). شرح ديوان الحماسة. ط1. نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون. دار الجيل. بيروت. 1991.
- [illegible] علي أحمد بن [illegible] (ت421هـ). تجارب الأمم. تحقيق: هـ. ف. أمدروز. دار [illegible] القاهرة [illegible]
- [illegible] سراج الدين [illegible] عمر بن علي بن أحمد المصري (ت804هـ). طبقات [illegible] ط2. تحقيق: نور [illegible] شريبة. دار المعرفة. 1986.
- [illegible] الفضل جمال الدين بن مكرم (ت711هـ). لسان العرب. دار صادر. بيروت. 1992.
- مؤلف مجهول. العيون والحدائق في أخبار الحقائق. تحقيق: نبيلة عبد المنعم داود. مطبعة النعمان. 1972.
- ابن النديم محمد بن اسحاق النديم (ت378هـ). الفهرست. ط1. تحقيق: ناهد عباس عثمان. دار قطري بن الفجاءة. 1985.
- اليافعي أبو محمد عبد الله بن أسعد بن علي بن سليمان (ت768هـ). مرآة الجنان وعبرة اليقظان. ط1. وضع حواشيه: خليل المنصور. دار الكتب العلمية. بيروت. 1997.

المراجع

- إبراهيم أنيس. الأصوات اللغوية. ط3. مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة. 1979.
- إبراهيم أنيس. موسيقى الشعر العربي. ط5. القاهرة. 1981.
- إبراهيم خليل. الضفيرة واللهب. ط1. أمانة عمان الكبرى. عمان. 2000.
- أحمد درويش. دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث. دار غريب. القاهرة. 1998.
- أحمد مطلوب. معجم النقد العربي القديم. ط1. دار الشؤون الثقافية. بغداد. 1989.
- أحمد مختار عمر. علم الدلالة. ط3. منشورات عالم الكتب. القاهرة. 1992.
- أحمد الهاشمي. جواهر البلاغة. ط2. دار إحياء التراث العربي. بيروت.
- أحمد الهاشمي. ميزان الذهب في صناعة شعر العرب. دار الكتب العلمية. بيروت. 1973.
- أمين يوسف عودة. تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية. ط1. رابطة الكتاب الأردنيين. عمان. 1995.

- أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2001.
- أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1972.
- بيير جيرو، الأسلوبية، ترجمة: منذر عياشي، ط2، مركز الإنماء الحضاري، 1994.
- ت.س. إليوت، مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: لطيفة الزيات، مكتبة [illegible] [illegible]
- جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الو[illegible] [illegible]د العمري، [illegible] الدار البيضاء، 1986.
- جورج مونان، مفاتيح الألسنية، ترجمة: الطيب [illegible] منشورات جليلة [illegible] 1981.
- حازم علي كمال الدين، القافية دراسة صوتية جديدة، مكتبة الآداب، مصر، [illegible].
- حسن الشرقاوي، ألفاظ الصوفية ومعانيها، ط2، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية.
- الخوانساري، محمد باقر الأصفهاني الموسوي (ت 1346هـ)، روضات الجنات في أحوال العلماء والسادات، تحقيق: أسد الله اسماعيليان، مكتبة إسماعيليان، طهران، 1391هـ.
- رجاء عيد، التجديد الموسيقي في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- سعاد الحكيم، ابن عربي ومولد لغة جديدة، ط1، دندرة للطباعة والنشر، والمؤسسة الجامعية، بيروت، 1991.
- سعد مصلوح، الأسلوب- دراسة لغوية إحصائية، ط1، دار البحوث العلمية، الكويت، 1980.
- سعد مصلوح، دراسة السمع والكلام، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2000.
- سمير ستيتية، الشرط والاستفهام في الأساليب العربية، ط1، عمان، 2000.
- شارل بالي، علم الأسلوب وعلم اللغة العام، في كتاب اتجاهات البحث الأسلوبي، شكري عياد، ط1، دار العلوم، الرياض، 1985.
- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1986.
- شكري عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، القاهرة، 1982.
- شكري عياد، اللغة والإبداع- مبادئ علم الأسلوب العربي، ط1، انترناشونال برس، القاهرة، 1988.
- شوقي ضيف، العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، مصر، 1973.
- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، ط5، 1961.

- طاهر رياض، حرف الحرف، ط1، منشورات الأهلية، عمان، 1998.
- عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية ط1، دار الأندلس ودار الكندي بيروت، 1978.
- عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1977.
- عبد السلام المسدي، النقد والحداثة ط1، دار الطليعة، بيروت 1983.
- عبد الكريم اليافي، دراسات فنية في الأدب العربي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1996.
- عبد الملك مرتاض، السبع معلقات: مقاربة سيميائية أنتروبولوجية لنصوصها ط1، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1998.
- عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ط1، دار المسيرة بيروت، 1980.
- عبد الوهاب أمين لحمد التراث الأدبي للحلاج الصوفي، ط2، المنزف، القاهرة 1999.
- عدنان حسين العوادي، الشعر الصوفي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986.
- فوزي الشايب، محاضرات في اللسانيات، ط1، وزارة الثقافة، عمان، 1999.
- كامل الشيبي، الحلاج موضوعاً للآداب والفنون العربية والشرقية قديماً وحديثاً، ط1، مطبعة المعارف بغداد 1976.
- كراهام هاف، الأسلوب والأسلوبية، ترجمة: كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد كانون ثاني 1985.
- كمال بشر، علم اللغة العام- الأصوات العربية، مكتبة الشباب، القاهرة
- لطفي عبدالبديع، التركيب اللغوي للأدب- بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا ط1، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1970.
- ماسينيون، المنحنى الشخصي لحياة الحلاج شهيد الصوفية في الإسلام في كتاب: شخصيات قلقة في الإسلام، ترجمة وتأليف: عبد الرحمن بدوي، ط3، وكالة المطبوعات، الكويت، 1978.
- محمد خفاجي وعبد العزيز شرف، البلاغة العربية بين التقليد والتجديد ط1، دار الجيل، بيروت 1992.
- محمد عبد المطلب البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984.
- محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري- البنية الصوتية في الشعر، ط1، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، 1990.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة 1997.

phonetical sounds that interact with nature of his poetry and their insinuations. The book shows the strong link between the phonetical sound and its implications for Al-Hallaj. The second chapter deals with structural analysis. I have chosen the most important structural phenomena that characterize his poetry especially those pertaining to the structural description of the sentence , emphasis, the use of various genres, set-up and transformations he has chosen. I also pointed out his rhetorical style and in particular, the use of orders and exclamations recurring constantly in his poetry. The third chapter deals with the analysis of his poetic indications that units all three chapters.

My study is based on the characteristics of his poetic indications and I have divided them into the following fields: divine love, idioms depicting knowledge, idioms of wine, idioms about the human being and his belongings, and finally letters and numbers, these fields assent the implied indications in his poetry as they all deal with the mystical or sufi experience and its relationship with the divine self. This relationship endowed the phonetical, structural and poetical indications with a special nature on all levels. The book ends by assenting the importance of stylistics as one of the fields of literary criticism as it gives researches basic key points for reading a text and it uncovers what characterizes a text stylistically from other texts.

- محمود السعران علم اللغة دار النهضة العربية بيروت.
- منير سلطان بلاغة الكلمة والجملة والجمل، ط2، منشأة المعارف الإسكندرية 1993.
- نور الدين السد الأسلوبية وتحليل الخطاب دار هومة الجزائر، 1997.
- يوسف بكار ووليد سيف العروض والإيقاع، ط1، جامعة القدس المفتوحة، عمان، 1997.

الد[illegible]

- [illegible] الأسلوب [illegible] فصول، مجلد 5، عدد 1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر [illegible]
- [illegible] الأسـ[illegible]ـانية، ترجمة خالد محمود جمعة، نوافذ ع13، النادي [illegible]ـبتمبر 2000.
- جورج كورة التصوف ولغة الرمز، الباحث، عدد 17، بيروت، أيار/ حزيران 1981.
- دافيد أبر كرومبي العروض من وجهة نظر صوتية ترجمة علي السيد يونس، نوافذ عدد 14، النادي الأدبي الثقافي، جدة ديسمبر 2000.
- سليمان العطار، الأسلوبية علم وتاريخ، فصول، مجلد 1، عدد 2، يناير 1981.
- سيد بحراوي العروض العربي في ضوء كتاب الأخفش، فصول، مجلد 6، عدد 2، يناير/ فبراير 1986.
- صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، فصول، مجلد 5، عدد 1، أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر 1984.
- عبد الراجحي، علم اللغة والنقد الأدبي- علم الأسلوب، فصول، مجلد 1، عدد 2، يناير 1981.
- ماسينيون، حياة الحلاج بعد موته، ترجمة أكرم فاضل، المورد، مجلد 1، عدد (3-4)، بغداد 1972.
- محمد الهادي الطرابلسي في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية عدد 32، 1991.
- محمود عياد الأسلوبية الحديثة، فصول، عدد 2، يناير 1981.
- يوسف زيدان، الحلاج ومحاولة تفجير اللغة، الهلال، مارس 1992.
- يوسف زيدان، الغوثية – حلقة مفقودة في تطور النثر الصوفي، فصول، مجلد 12، عدد 3، القاهرة خريف 1993.

Abstract

Mysticism and Stylistics

study in AL- Hallaj Poetry

Amal Suleiman Daoud

This book deals with the poetry of Al-Hussein Ibn Mansour Al-Hallaj (244-309 H.) who is a mystic or a Sufi poet. His poetry entails a distinguished experience in terms of its stylistics. I have chosen the stylistics school because it is a school dealing with the levels of a literary text by analyzing the literary styles of the writer. The book consists of an introduction in addition to three chapters and a conclusion. The introduction consists of the life of Al-Hallaj in details showing his life-style and path. It also gives a general idea about the stylistics and styles of writings that shed light on my applications in the book.

The first chapter is a phonetical analysis in which I have taken the examples of his sentences indicating the phonetical and rhythmical style that characterize Al-Hallaj. I have pointed that through the study of poetic meter and rhyme and the way in which he makes use of them in his poetry I also dealt with the specific nature of his stylistic in using the poetic meter. I have looked into the internal rythm which depends on certain

